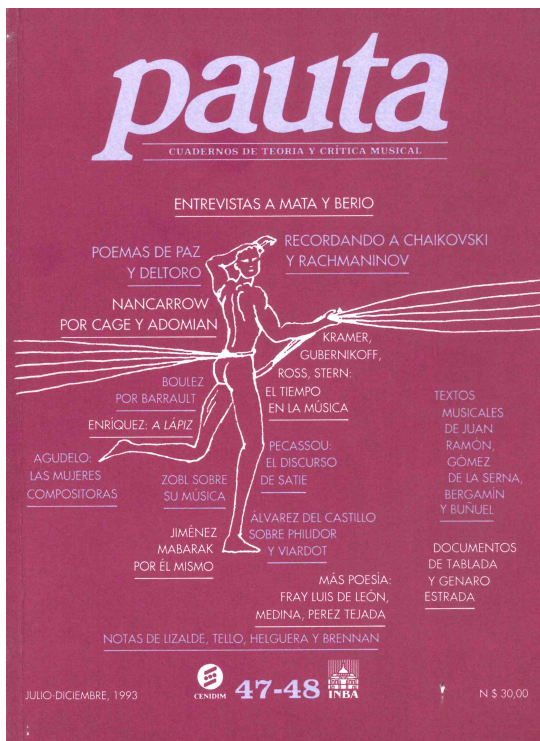


## Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 47-48. Cuadernos de teoría y crítica musical, julio-diciembre de 1993, México:  
Conaculta, INBA, Cenidim.

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

## ENTREVISTAS A MATA Y BERIO

POEMAS DE PAZ  
Y DELTORO

NANCARROW  
POR CAGE Y ADOMIAN

BOULEZ  
POR BARRAULT

ENRÍQUEZ: A LÁPIZ

AGUDELO:  
LAS MUJERES  
COMPOSITORAS

ZOBL SOBRE  
SU MÚSICA

JIMÉNEZ  
MABARAK  
POR ÉL MISMO

RECORDANDO A CHAIKOVSKI  
Y RACHMANINOV

KRAMER,  
GUBERNIKOFF,

ROSS, STERN:

EL TIEMPO  
EN LA MÚSICA

PECASSOU:  
EL DISCURSO  
DE SATIE

ÁLVAREZ DEL CASTILLO  
SOBRE PHILIDOR  
Y VIARDOT

MÁS POESÍA:

FRAY LUIS DE LEÓN,  
MEDINA, PEREZ TEJADA

NOTAS DE LIZALDE, TELLO, HELGUERA Y BRENNAN

TEXTOS  
MUSICALES  
DE JUAN  
RAMÓN,  
GÓMEZ  
DE LA SERNA,  
BERGAMÍN  
Y BUÑUEL

DOCUMENTOS  
DE TABLADA  
Y GENARO  
ESTRADA

JULIO-DICIEMBRE, 1993



CENIDIM

47-48



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

Manuel De Elías  
Director de Música

Luis Jaime Cortez  
Director del Centro Nacional de  
Investigación, Documentación e  
Información Musical "Carlos Chávez"

## **pauta**

Director: Mario Lavista

Jefe de redacción: Luis Ignacio Helguera

Consejo editorial: Federico Bañuelos / Daniel Catán / Rodolfo Halffter (†) / Antonio Russek /  
Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez / Eduardo Mata / Juan Villoro /  
Juan Arturo Brennan

Diseño: Bernardo Recamier

Corrección: Marina Graf

Precio del ejemplar: \$ 15,000.00 en el país. Dlls. 5 en el extranjero.

Suscripción anual: \$ 50,000.00 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

CENIDIM  
DIFUSION

Vol. XII, julio-diciembre de 1993

## SUMARIO

Presentación	3	Luis Buñuel	
		Instrumentación	60
Octavio Paz		Juan Ramón Jiménez	
Lo idéntico	5	Retratos de De Falla, Granados y Casals	65
Juan Arturo Brennan		Ramón Gómez de la Serna	
Entrevista a Eduardo Mata	6	Greguerías musicales	70
Antonio Deltoro		José Bergamín	
Umbral	21	Lozanía del arpa: oyendo tocar a Zabaleta	73
Fernando Álvarez del Castillo		Fray Luis de León	
Carmen Saeculare de Philidor	22	A Francisco de Salinas	80
John Cage		DOCUMENTOS	
Conlon Nancarrow	26	• Genaro Estrada	
Lan Adomian		La Gavota de Ponce	82
Nancarrow: la pianola como instrumento de creación musical	29	• José Juan Tablada	
Jean-Louis Barrault		El espectro de la rosa con los Ballets Rusos	84
Pierre Boulez	33	Carlos Jiménez Mabarak	
David Medina		Notas sobre mis obras para canto y piano	89
Migratoria	37	Manuel Enríquez	
Jean-Jacques Pecassou		A lápiz	98
El discurso de Erik Satie (2a. y última parte)	38	Hilda Paredes	
BUZÓN DE PAUTA		Conversación con Luciano Berio	103
Erik Satie			
Una carta	43		

<b>Juan Joaquín Pereztejada</b> Tres poemas	117	<b>Max Stern</b> Procedimientos de organización en la indeterminación y la improvisación	191
<b>Piotr Ilich Chaikovski</b> Cartas	119	<b>NOTAS SIN MÚSICA</b>	
<b>Sergei Rachmaninov</b> Dos textos	128	<b>Aurelio Tello</b> XV Foro Internacional de Música Nueva	204
<b>Igor Stravinsky, Arthur Rubinstein</b> Testimonios sobre Rachmaninov	131	<b>Eduardo Lizalde</b> Muerte de un genio: Boris Christoff	214
<b>Fernando Álvarez del Castillo</b> Pauline Viardot	135	<b>Luis Ignacio Helguera</b> Libros	215
<b>Graciela Agudelo</b> Las mujeres compositoras	143	<b>Juan Arturo Brennan</b> Discos	218
<b>Wilhelm Zobl</b> Notas sobre la presencia de América Latina en mi música	162	<b>Solución del Crucipauta</b> del número anterior	223
<b>Jonathan Kramer</b> La percepción del tiempo musical	172	<b>Juan Arturo Brennan</b> La musa inepta	224
<b>Carole Gubernikoff</b> La temporalidad en John Cage	177	<b>COLABORADORES</b> 227	
<b>Valerie Ross</b> Yuxtaposición de los conceptos oriental y occidental del tiempo	187	Tercera de forros: Lección de música por <b>Chaikovski</b>	
		Pautas de <b>Isaac Víctor Kerlov</b>	

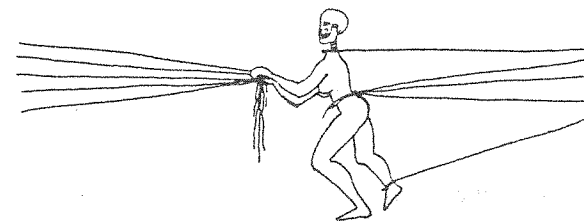
---

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

Juan Rulfo, *Luvina*.

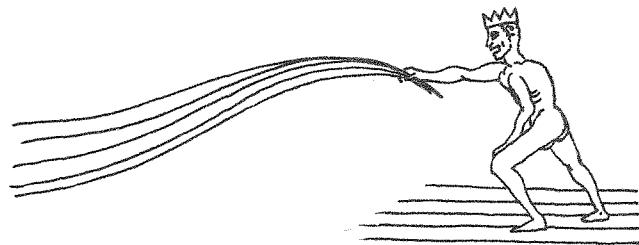
---

## PRESENTACIÓN



Con este número doble *Pauta* celebra su doceavo aniversario. A lo largo de estos años una de nuestras constantes ha sido el tratar de abarcar áreas extensísimas de búsquedas y expresiones musicales. Es por ello que nuestro trabajo ha estado marcado por la voluntad de integrar una multiplicidad de perspectivas, de voces. No podía ser de otra manera dado que la música de hoy transita por territorios extremadamente vastos, flotantes y de diversa naturaleza: se trata de un arte plural, de múltiples rostros. No debe extrañar, pues, que sean varios y diversos los autores y los temas que hospeda *Pauta* en este número de aniversario. Como siempre la poesía está presente. En esta ocasión son las voces de Paz y su homenaje a Anton Webern —ese “tallador de diamantes”, a decir de Stravinski—, Deltoro, Medina y Pereztejada las que nos hablan. De España nos llegan, además de las greguerías de Gómez de la Serna y los aforismos orquestales de Buñuel, los retratos que Juan Ramón Jiménez traza de Falla, Granados y Casals, Bergamín de Zabaleta y Fray Luis de León, en memorables versos, de Salinas. Desde el ajedrecista y compositor Philidor hasta el joven Pierre Boulez de Barrault —pasando por Pauline Viardot, musa y animadora, y por Erik Satie, el maestro de Honfleur— la música francesa muestra siempre una sorprendente vitalidad y continuidad. Por una extraña y misteriosa geometría este año recordamos y rendimos homenaje a los dos más grandes músicos románticos rusos: Chaikovski, a cien años de su

## DIECISÉIS AÑOS: UNA RETROSPECTIVA Y PLANES PARA EL FUTURO



ENTREVISTA CON EDUARDO MATA

JUAN ARTURO BRENNAN

Los días 6, 7 y 8 de mayo de 1993, Eduardo Mata dirigió sus tres últimos conciertos como Director Artístico de la Orquesta Sinfónica de Dallas. En ellos, interpretó como primera obra del programa el Tercer concierto para piano de Rachmaninov, acompañando al pianista ruso Mark Zeltser. Después, Mata dirigió la misma obra con la que había debutado al frente de la Sinfónica de Dallas hace casi veinte años, la Primera sinfonía de Mahler. Y como gran final, haciendo una excepción a la regla establecida por él mismo en los conciertos de su orquesta, ofreció al público un encore que en realidad tenía otro destinatario: el Huapango de Moncayo, obra querida y cercana del director.

Hablar de apoteosis sería quizá entrar en la polémica, en el entendido de que es bien conocida la mesura de los públicos en Estados Unidos. Sin embargo, desde cualquier punto de vista, estos tres conciertos resultaron ciertamente triunfales, y fueron una buena culminación a una fructífera etapa de 16 años en los que Eduardo Mata y la Orquesta Sinfónica de Dallas crecieron juntos y llevaron a buen término numerosos e importantes proyectos. Al día siguiente de su última presentación como Director Artístico de la Sinfónica de Dallas, Eduardo Mata habló para Pauta, haciendo un resumen retrospectivo de esos 16 años y describiendo sus planes para el futuro inmediato.

—¿En qué estado se hallaba la Orquesta Sinfónica de Dallas hace dieciséis años?

—Cuando yo llegué aquí, la orquesta había perdido una gran cantidad de músicos de cuerda; fue la sección que más sufrió cuando la orquesta se fue a pique en

1974 y estuvo fuera de acción por nueve meses. La mayor deserción ocurrió precisamente en la sección de cuerdas; se fue el concertino, se fueron muchos músicos clave. Quedó en la orquesta la gente que ya tenía raíces muy profundas en Dallas, muchas amas de casa. El ambiente de la orquesta lo salvaban algunos de los músicos principales como Will Roberts, el primer fagot; el clarinetista Stephen Girko, y dos o tres más que tenían una visión de lo que esta orquesta podía y debía ser. Pero el ambiente era de lo que ellos llaman aquí una “orquesta de comunidad”, sólo que agrandada, y predominaba ese espíritu de las amas de casa. Sin embargo, yo le vi potencial a la orquesta. Los vine a oír en dos ocasiones diferentes, una vez de incógnito, y la otra por invitación de la directiva de la orquesta. Mi nombramiento en Dallas fue peculiar, porque cuando yo iba a dirigir esta orquesta, se fueron a una huelga, una huelga que eventualmente culminó en que la orquesta dejara de trabajar. Con ese motivo se canceló el concierto con el que yo hubiese hecho mi debut en Dallas; creo recordar que eso fue a fines de 1973 o principios de 1974. Entonces yo vine a oír a la orquesta y a conocer a la directiva, y vi ese enorme potencial en la situación, no tanto por lo que le oí a la orquesta, que sonaba regular, como pueden sonar muchas orquestas de los Estados Unidos. Lo que vi fue una gran determinación de la gente del patronato y en el entonces director ejecutivo de la orquesta, una determinación para construir algo realmente muy sólido aquí. Y detrás de eso, mucho dinero, potencialmente. Ya desde entonces, vine a Dallas con el ofrecimiento de que se haría la nueva sala de conciertos y ése fue un aliciente muy importante. De alguna manera, la Sinfónica de Dallas tenía una tradición muy sólida en cuanto a mis predecesores y en cuanto a un público fiel, un público de suscriptores que si bien no era muy numeroso, sí era muy constante. En la época de Antal Dorati, y en la época de Paul Kletzky, se habían hecho muchos encargos y muchos estrenos y había un historial que sustentaba la buena tradición de la orquesta. Por ello intuí que ésta podía ser una situación muy ventajosa y no me equivoqué, pero el estado de la orquesta sí era bastante deficiente en esa época.

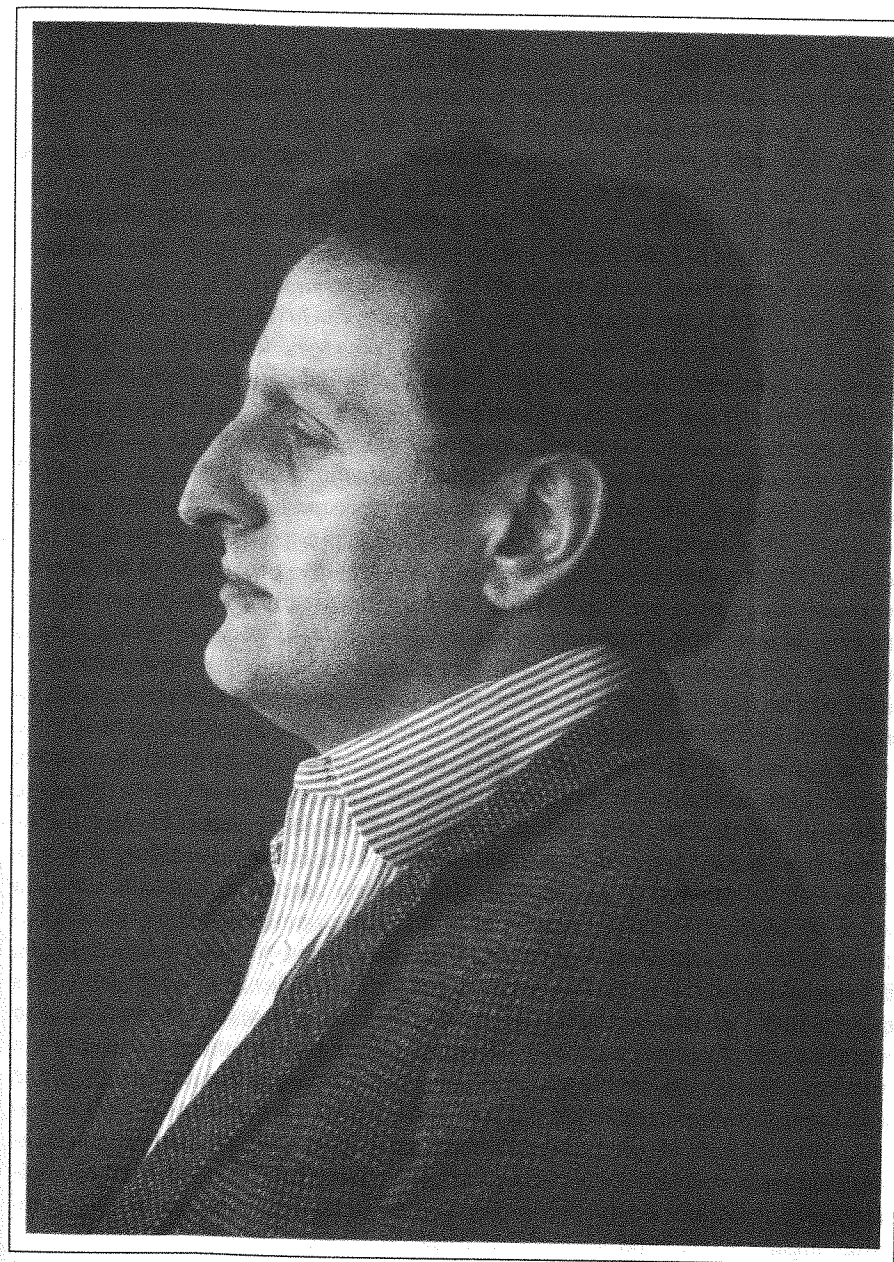
—¿Cómo fue el primer contacto con las autoridades de la orquesta, para culminar con el nombramiento de Director Artístico en Dallas?

—Ellos tenían un comité para buscar al director permanente; no había realmente un director titular. Había, en cambio, un nombramiento raro, un nombramiento curioso: la orquesta tenía un director co-principal, pero como no había otro director principal, el nombramiento era una forma de disminuir la autoridad del director co-principal. Este era Louis Lane, una persona muy respetable, un director formado muy cerca de George Szell en Cleveland, habiendo sido su asistente, y recibió muchas de las tradiciones de la Orquesta de Cleveland en su época de oro. Era una persona respetabilísima en todos los sentidos, un músico íntegro, correcto, un buen director. Sin embargo, de hecho yo no iba a ser el sucesor de Lane puesto que Lane

no era el director principal de la orquesta. Así pues, la orquesta nombró un comité que hizo una lista de posibles directores, que después se fue acortando, y mi nombre estaba en esa lista. El comité vio a otros directores, vino a verme a Phoenix, donde yo estaba dirigiendo, les interesé, comenzaron a hacerme la corte, me trajeron aquí a Dallas, después vine yo.... en fin las negociaciones duraron alrededor de seis meses. En aquella época, yo tenía otros ofrecimientos, y ahora lo puedo decir, porque en ese entonces hubiera sido de mal gusto. La Orquesta de Seattle estaba interesada, la Orquesta de Detroit estaba interesada, La Orquesta de Indianapolis estaba interesada. En particular, la Orquesta de Detroit estaba interesada muy seriamente en mí. Me acuerdo que en aquellos días, cuando el comité que buscaba al director de la Sinfónica de Dallas ya había entablado conversaciones conmigo, se enteraron de que yo iba a dirigir en Detroit y que la gente de Detroit iba a hacer un esfuerzo muy grande para contratarme. Entonces la gente de Dallas se fue a Detroit, a tratar de parar el golpe, a estar conmigo en los conciertos y hacerse presente. Recuerdo que aquello fue muy divertido; cuando la gente de Detroit venía a verme al camerino, siempre había alguien de Dallas presente, como tratando de hacer patente que yo ya tenía un compromiso en Dallas. Todo esto me hacía mucha gracia. No me interesó en aquella ocasión la Orquesta de Detroit por una serie de cuestiones artísticas y económicas. No me gustó la ciudad y no me gustó el ambiente que había alrededor de la orquesta. Me pareció que tenían muy graves problemas de todos tipos y no me parecía una situación apetecible en ese tiempo. Obviamente no pasó nada con Detroit, como tampoco pasó con Indianapolis y con Seattle, pero la decisión final fue muy consciente de parte mía, y no se dio porque los de Dallas se hubiesen adelantado. Tuve tiempo más que suficiente para meditar la decisión que tomé, y no me arrepiento de haberla tomado.

—*¿Cuál fue el proceso de trabajo para levantar a la Sinfónica de Dallas del estado deplorable en que se hallaba en ese tiempo?*

—Lo primero fue una campaña de publicidad fenomenal. Yo hice una serie de visitas a centros comerciales, hice discursos para toda clase de grupos.... parecía yo un político, decían que solamente una persona que estuviera en plena campaña política tenía que estrechar tantas manos y decir tantos discursos, pero así fue. Hicimos una campaña increíblemente larga y fuerte para llamar la atención de la gente hacia la Sinfónica de Dallas y hacia lo que se pensaba hacer. Desde entonces empezamos a usar la frase "World-Class Orchestra", o sea, orquesta de calibre mundial, que en realidad era nuestra meta. Eso fue lo primero que hicimos. Por otra parte, yo me impuse como tarea a mediano plazo el reconstruir la orquesta. Ello significaba adquirir músicos para la cuerda, llenar las muchas vacantes que había, y tratar de ir mejorando el nivel, que no era muy bueno en ese momento. Eso costó trabajo, muchos años, de hecho nos costó estos dieciséis años el volver a tener una cuerda más



Eduardo Mata

que, decente, una cuerda buena. Odio los términos deportivos, pero construimos una sección de cuerdas que puede competir con las de otras orquestas del mismo calibre y de igual presupuesto. Llegar a ese nivel de sueldos ha costado mucho trabajo, pero la orquesta ya está ahí. No tenemos el mismo nivel de sueldos que tiene Nueva York, por ejemplo, pero tampoco tenemos los impuestos y la carestía que tienen en Nueva York, de modo que tomando en cuenta estos factores, los sueldos son prácticamente iguales. Nos volvimos realmente competitivos hace alrededor de cinco años, en que la Sinfónica de Dallas alcanzó un nivel de sueldo comparable al de cualquier orquesta profesional de los Estados Unidos.

—*Con el antecedente de la añeja costumbre que tenían las orquestas de los Estados Unidos de importar a sus directores de Europa, ¿cómo tomó la Sinfónica de Dallas, y la comunidad misma, la llegada de Eduardo Mata a la titularidad de la orquesta?*

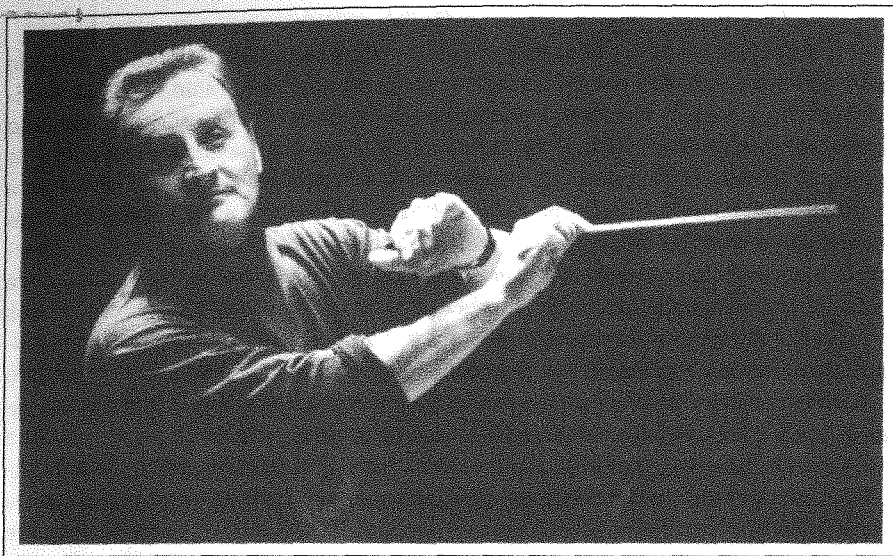
—Sin prejuicios, en términos generales. Siempre hay discrepancias, siempre hay quien disiente, pero en términos generales fui recibido sin prejuicios. La única objeción seria vino del principal crítico musical de la ciudad, que es John Ardoin. Él fue el único que expresó desconfianza, que expresó que la orquesta quizá hubiera necesitado un director europeo de más edad, de más experiencia y quizá de más nombre. No me gusta entrar en polémicas de este tipo, pero se decía en aquella época (no me consta) que Ardoin tenía un compromiso muy grande con un director europeo de quien era amigo personal y en quien había cifrado grandes esperanzas para que fuera director en Dallas. Por otra parte, se decía también que Ardoin resintió mucho que la directiva de la orquesta no lo tomara en cuenta, que no lo hiciera partícipe del proceso de selección, y la manera suya de reaccionar al sentirse excluido fue atacar mi nombramiento. No fue un ataque excesivamente violento, fue más bien una actitud de escepticismo grande, dentro del marco de lo admisible para un periodista. De las voces importantes en Dallas, la de Ardoin fue la voz disidente respecto a mi nombramiento, con marcado escepticismo. La orquesta tuvo la mejor actitud conmigo en ese sentido. Había cierta aprensión porque la orquesta nunca me había visto dirigir, nunca había trabajado conmigo, pero yo venía a Dallas precedido de una buena reputación, y eso me lo han dicho los mismos músicos. Esa reputación no era de las que se adquieren a través de las críticas o de los éxitos discográficos; era una reputación adquirida entre músicos y para la orquesta esto era más confiable que cualquier otra fuente de información a mi respecto. Eso me ayudó mucho para amainar la aprensión que había en la orquesta, aprensión que se disipó muy rápido porque se dieron cuenta de que iban a poder trabajar bien conmigo, tanto en el nivel administrativo como en el nivel musical. Las primeras cuatro semanas de conciertos aquí fueron bastante tensas pero las cosas cambiaron rápidamente, para bien. En la sociedad de Dallas no hubo absolutamente ningún reparo, ninguna objeción por mi nombramiento.

—*¿Cuál era la sede de la Sinfónica de Dallas en ese tiempo?*

—Era una sala en una parte mala de la ciudad, mala desde el punto de vista de que está relativamente lejos del centro, mal comunicada, junto a un barrio de habitantes de muy escasos recursos donde había robos, crímenes, desordenes... un sitio peligroso, que se llama Fair Park, donde se lleva a cabo la feria del Estado de Texas. Y esa sala, el Music Hall de Fair Park, la compartíamos con la Dallas Opera cuando yo llegué aquí, con la compañía del Met de Nueva York que todos los años presentaba una temporada en Dallas, con los Summer Musicals, que son una especie de digesto de los mejores musicales de Broadway, y claro, con los eventos de la feria. La consecuencia directa de esto es que la Sinfónica de Dallas tenía acceso a esa sala sólo durante siete meses al año, y las temporadas se truncaban. Y no solamente eso; en la época en que yo llegué a Dallas, la orquesta compartía el contrato con la ópera, de modo que durante diez o doce semanas al año, que por fortuna estaban juntas, la orquesta se dedicaba a tocar ópera, cosa en la que yo no tenía nada que ver. Así, una de mis primeras prioridades fue lograr la independencia de la orquesta. No lo pude hacer desde el principio porque suprimir el contrato con la ópera hubiera generado un gran hueco de recursos económicos que no era posible suplir de la noche a la mañana. Pero esa fue una de las metas iniciales, para realizarse poco a poco, y así se lo dije al patronato y al director ejecutivo de la orquesta: tenemos que independizarnos de la ópera, y una vez que la orquesta se independice, vamos a necesitar un sitio dónde tocar. Claro, desde entonces yo ya tenía la idea de la sala de conciertos nueva y eso ya estaba en el "almacén mental", pero ya no se trataba simplemente de un ideal, no se trataba de tener una sala muy bonita en el futuro porque sí. Se trataba de una necesidad vital porque si nosotros dejábamos el contrato de la ópera, de todas maneras la ópera no se iba a salir del Music Hall de Fair Park, y aunque la Dallas Opera se consiguiera otra orquesta, nosotros no íbamos a poder tocar ahí porque ellos tenían copada la sala durante cerca de tres meses al año. Era entonces un problema serio. Y eso no sucedió sino hasta un año antes de que nos mudáramos a la nueva sala de conciertos, es decir, en 1988, lo que indica que me tomó prácticamente diez años lograr que la orquesta se separara de la ópera. Para entonces teníamos la perspectiva de más servicios con la orquesta, y ya estaba prácticamente terminada la Sala Meyerson, de modo que en nuestra propia sala y con esos servicios extra, teníamos la manera de recuperar los ingresos perdidos al soltar el contrato de la ópera.

—*¿Cómo se concretó la planeación y la construcción de la Sala Morton H. Meyerson, sede actual de la Sinfónica de Dallas?*

—A través de un movimiento social muy grande aquí en la ciudad. La gente se identifica fácilmente con proyectos materiales y tangibles. Es muy difícil convencer a la gente de dinero, ya sean individuos o corporaciones, de que sus donaciones



pueden servir para un fin tan abstracto como el desarrollo artístico. Claro, es una idea que yo puedo articular, incluso con detalles, pero es muy difícil entender qué puede ser el desarrollo artístico. No exagero si digo que hasta la fecha hay gente que me dice que no entiende por qué deben haber dieciséis violines, y que pregunta por qué no podemos tener sólo tres o cuatro, amplificados. Desgraciadamente todavía existe esa mentalidad entre cierto tipo de gente, de modo que la labor de conocimiento tiene que ser realmente titánica porque hay que educar a mucha gente y después convencerla. Entonces, la gente de Dallas se identificó rápidamente con un proyecto material, como es nuestra sala de conciertos, y la primera labor fue la de crear comités para convencer a la ciudad, entendiendo por ciudad a las autoridades municipales, de que hiciera una emisión de bonos para el financiamiento de la nueva sala. Perdimos la primera votación, allá por 1979, y la ciudadanía de Dallas le dijo no al proyecto, de modo que el municipio no se podía comprometer a vender los bonos y con eso se cancelaba la mitad del financiamiento. Fue una decepción muy grande, y en ese momento estuve a punto de dejar la orquesta porque la nueva sala era crucial, y esta negativa retrasaba varios años los proyectos que yo tenía para la orquesta. Sin embargo el consejo de la orquesta me convenció de que no me fuera, y me quedé, pero el que sí renunció fue el director ejecutivo de la orquesta, quien me había traído aquí. Su ausencia fue también un obstáculo para mis planes con la orquesta. Dos años más tarde se volvió a presentar el plan, y entonces sí fue aprobado por la ciudad. Se hizo entonces una campaña fabulosa en la que

movimos a todas las fuerzas vivas de la sociedad, y como suele ocurrir en estos casos en los Estados Unidos, todo era un asunto de información, de lograr informar exhaustivamente a la sociedad de los alcances del proyecto para que votara en nuestro favor. Se organizaron entonces campañas por teléfono y por otros medios y al hacerse la nueva votación el proyecto se aprobó. Después se eligió el terreno para la sala, que es un terreno maravilloso, muy céntrico, muy bien localizado, y una votación más fue necesaria para otra emisión de bonos que contribuyera a la construcción de la sala propiamente dicha. El municipio, o sea la ciudad de Dallas, ofreció (y cumplió) la mitad del financiamiento, pero el presupuesto original de la sala se disparó, y en lugar de ser 49 millones de dólares, se fue hasta 89 millones, casi el doble, de modo que la labor para allegarnos los fondos faltantes fue monumental. Para obtener ese dinero fue necesario acudir a la iniciativa privada, por medio de una campaña que no tenía precedente en Dallas.

—*Algunas placas grabadas en la Sala Meyerson expresan el agradecimiento de la comunidad a importantes personajes de esa iniciativa privada, entre ellos Ross Perot...*

—En efecto, Ross Perot nos dio diez millones de dólares, que fue el donativo más grande. Por ello, la administración de la orquesta le ofreció a Perot ponerle su nombre a la nueva sala, pero él declinó el ofrecimiento. En cambio, solicitó que la sala llevara el nombre de Morton H. Meyerson, porque entre sus colaboradores y amigos cercanos, Meyerson era el aficionado a la música y era quien más se había preocupado porque la sala se construyera. En efecto, Meyerson trabajó mucho en el proyecto, presidiendo el comité más importante del mismo, y tuvo que lidiar continuamente con el arquitecto, I.M. Pei, y con el ingeniero acústico. Además, con este gesto Perot agradecía a Meyerson lo mucho que había hecho por sus negocios, habiendo sido el director de la empresa más importante de Perot. Por cierto, el nombre de Meyerson abarca todo el conjunto, el llamado “Symphony Center”, mientras que la sala de conciertos propiamente dicha lleva el nombre de Eugene McDermott, cuya familia también hizo importantes contribuciones al proyecto.

—*¿Qué cualidades tiene la nueva sala de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Dallas?*

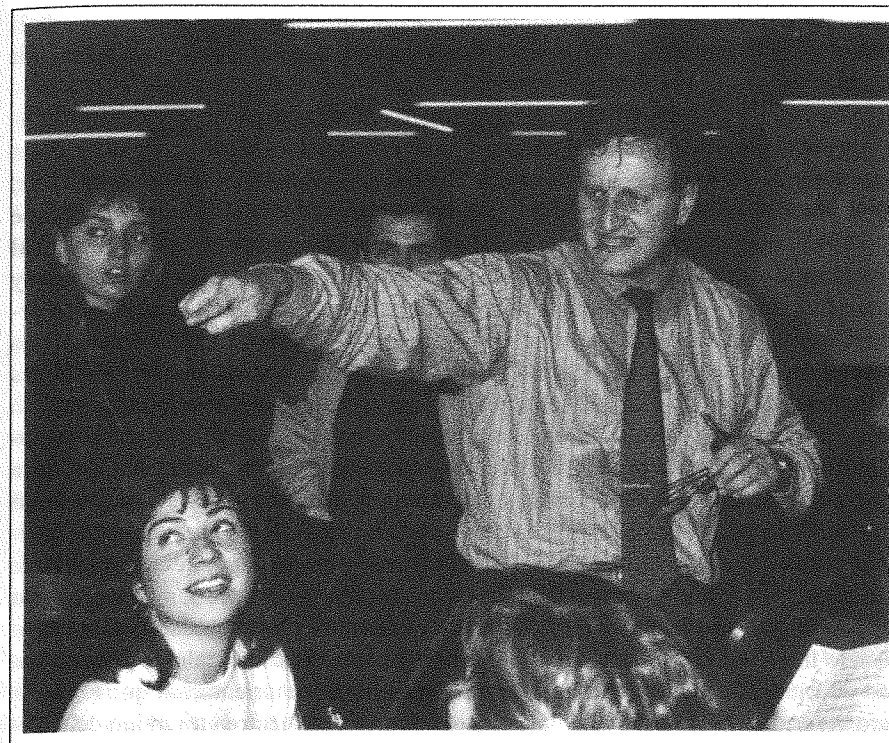
—La sala es todo lo que hubiéramos soñado, y más. Como en todo, hay pequeños inconvenientes, pero son tan pequeños.... si los menciono es porque estamos tratando de hacer un balance objetivo. El escenario pudo haber sido un poquito más grande, pero de cualquier manera es un escenario diseñado *ad hoc* para una orquesta sinfónica como la de Dallas. Nos quedamos un poquito cortos de espacio en el área de camerinos y servicios, y eso sólo en comparación con los *foyers*, las áreas de circulación, los vestíbulos de la sala, y otras áreas que están muy bien dotadas de espacio. Pero en general es una sala maravillosa. Desde el punto de vista acústi-

co, creo que es una de las grandes salas del mundo. Cuando se habla de las acústicas ideales (porque no hay sólo una acústica ideal) la Sala Meyerson tiene que estar incluida entre las grandes. Está al nivel de la Musikverein de Viena, del Concertgebouw de Amsterdam, del Teatro Colón de Buenos Aires, de la Gewandhaus de Leipzig... entre ellas incluiría yo a la Sala Meyerson, y en ciertos sentidos me gusta más para ciertas cosas. Una de las cosas que me gusta de la sala es su flexibilidad, porque es una sala de espléndidas acústicas.

Tiene un plafón movable y una cámara de reverberación con puertas que se abren y cierran a voluntad, y dos plafones laterales auxiliares también movibles, que suben y bajan y se pueden inclinar, y tiene cortinas especiales en las paredes de los palcos. Estas cortinas sirven, cuando la sala está vacía, para tratar de reproducir la acústica de la sala cuando está llena de público. Con esos parámetros, las posibilidades son enormes. Ayer, por ejemplo, el plafón estaba a su máxima elevación, pero puede bajar mucho, para música de cámara, o cuando la orquesta va a hacer un programa con Mozart o Haydn, y la acústica se vuelve un poco más íntima, menos resonante. La semana pasada hicimos aquí el *Requiem* de Berlioz; abrimos las puertas de la cámara de reverberación y mandamos el plafón principal hasta arriba. Hicimos una serie de ajustes para dar el sonido de una catedral, el efecto de una catedral, y se logró muy bien. Por eso no puedo decir que la Sala Meyerson tiene una acústica maravillosa: tiene acústicas maravillosas y múltiples. Es una sala que casi no tiene asientos malos; si digo que hay 20 asientos malos en una sala que tiene 2200 lugares, creo que me estoy yendo muy alto. Esta es una sala diseñada específicamente para música, y si hay unos cuantos asientos desde los que no se tenga una visibilidad perfecta de la orquesta, no importa, porque la acústica es ideal en cualquier punto de la sala, y eso es lo importante. En mi opinión, la Sala Meyerson es de las grandes salas de concierto del mundo.

—Una vez que la Sinfónica de Dallas se muda a la Sala Meyerson y se quita esa preocupación, ¿cuál es la siguiente etapa de desarrollo en estos cuatro años recientes?

—Ha sido la más difícil, porque como dije antes, a la gente le cuesta trabajo identificarse con un ideario abstracto que tiene que ver con el progreso artístico. Ahora existe en Dallas la mentalidad de que la ciudad ya hizo un esfuerzo descomunal en favor de la orquesta al construir la sala, y mucha gente pregunta: “¿Qué más quieren?”, como si la sala fuera el corolario del desarrollo artístico de la orquesta. La gente no se da cuenta de que con todo lo importante que ha sido la sala, con todo lo que ha cambiado la vida cultural de Dallas y la fisonomía de la ciudad, no es más que un medio para lograr otro fin, que es la excelencia de la orquesta. Yo siento que en este momento la directiva de la orquesta está muy confundida en ese sentido, porque no ha logrado identificar suficientes fuentes de donaciones para lo-



grar que la orquesta dé el salto al nivel siguiente. Están otra vez atemorizados, lo cual tiene que ver con la recesión que hay en los Estados Unidos, y con la incertidumbre en cuanto a los mercados financieros, y ese temor es que se hayan secado muchas de las fuentes de financiamiento para la orquesta. Es difícil concebir que gente como Ross Perot u otras gentes de dinero puedan dar donativos del calibre de los que ya se dieron para la construcción de la Sala Meyerson, con el objeto de que la orquesta pueda tener principales adjuntos, o una temporada un poco más larga o para que no sea necesario hacer tantos conciertos *pop*.

Los conciertos *pop* se venden muy bien y de alguna manera financian parte de la temporada clásica al venderse como pan caliente, pero la solución no es hacer más conciertos *pop*, que es lo que quiere la dirección de mercadotecnia de la orquesta. La solución es ir reduciendo los conciertos *pop*, que son la salida fácil. Si la Sinfónica de Dallas se dedicara sólo a los conciertos *pop* sería sin duda una orquesta financieramente muy saludable, pero entonces el progreso artístico se va al demonio. Ese equilibrio solamente lo puede establecer y manejar una dirección colegiada ad-

ministrativa y musical con mucha visión. En este momento no hay director administrativo en la orquesta, y el nuevo director musical fue designado para asumir su puesto a partir de 1994.

Así, creo que la orquesta está en un momento difícil porque no hay quién articule esa política musical y administrativa. Como es natural, la directiva de la orquesta está formada por una serie de señores importantes, industriales y comerciantes, gente notable de la ciudad de Dallas, que necesitan ser llevados de la mano, porque la política de la orquesta debe ser articulada conjuntamente por el director musical y el director administrativo. Y como no hay ni uno ni otro, los augurios no son muy buenos en este momento para que la orquesta pueda dar el siguiente paso en su desarrollo artístico. Por otra parte, el nombramiento de Andrew Litton como nuevo director musical de la Sinfónica de Dallas plantea algunas preguntas, quizá difíciles de contestar. Le están dando otra vez la orquesta a un director joven que, como yo lo hice, va a tener que recorrer un largo camino, muy en contra de lo que el patronato había declarado al principio. Ellos habían declarado su intención de nombrar a un director maduro, ya establecido, que pudiera guiar a la orquesta a través de un repertorio un poco distinto al que yo he hecho en estos años. Esto me parece lógico, y para ello, el patronato hablaba de un director europeo, un director surgido de la tradición germánica, pero el elegido es un director joven, estadounidense, con un repertorio que se parece bastante al mío y que tiene la misma edad que tenía yo cuando llegué a Dallas. Esto que digo nada tiene que ver con el talento y la capacidad de Litton; lo que estoy tratando de enfatizar es la desorientación que el patronato vive en estos momentos. Ojalá que el patronato encuentre un sentido de unificación en cuanto a la dirección que debe tomar la Sinfónica de Dallas. Y ojalá la encuentre pronto. Para ello deberá encontrar un director administrativo que antes que nada sea un contador estricto, lo que en México llamaríamos un *cuentachiles*, que ayude a dar una dirección a la orquesta. Creo que en esto, la administración está flaqueando.

—*¿Cuáles han sido los logros fundamentales de la discografía grabada por Eduardo Mata con la Sinfónica de Dallas, a partir de un repertorio muy específico?*

—La Sinfónica de Dallas buscaba en este sentido un nicho específico, que creo es un camino viable para las orquestas estadounidenses contemporáneas. Claro, el mercado está saturado de grabaciones de los grandes clásicos, por orquestas europeas de mucha reputación que tienen acaparado el mercado por su propia calidad y por haber grabado con directores que han hecho época. Ejemplo, la Filarmónica de Berlín con Herbert von Karajan y el vasto repertorio que grabaron para la Deutsche Grammophon. En estas circunstancias, la Sinfónica de Dallas ha buscado un nicho, que sin duda ha tenido mucho que ver con mis preferencias de repertorio. Así, ese

nicho se fue encontrando un poco por accidente y un poco también por designio. Es el nicho de la música francesa, la música rusa, Stravinsky, Prokofiev y, claro, también la música de los Estados Unidos. Música española, música de origen latino en términos generales, mediterráneo.... y creo que la orquesta ha cultivado muy bien esta región del repertorio. Esta orquesta toca muy bien a Ravel, muy bien a Debussy, muy bien a Ibert, hace un espléndido Berlioz, y toca maravillosamente a Strauss, y toca un Brahms soberbio, y un espléndido Beethoven. Lo que sucede en esta parte del repertorio es que no hemos tenido presencia discográfica por lo que ya dije.

—*¿Y cuál ha sido la respuesta de público y crítica ante este repertorio discográfico y de concierto de la Sinfónica de Dallas?*

—Muy buena, muy buena en general. Yo he tratado de equilibrar los programas de forma que el público no piense que esta es una orquesta exclusivamente para la música rusa, francesa o mediterránea. Hay muchas cosas que yo no toco, por lo que muchos de los directores huéspedes que han venido a Dallas han tenido el encargo de tocar lo que yo no toco. Por ejemplo, yo no toco Bruckner, yo no soy un director para Bruckner. Admiro mucho a Bruckner, me encanta su música, pero siento que tengo muy poco que dar en ese terreno aunque tal vez dentro de diez años me sienta diferente. Pero si se analizan las programaciones de la Sinfónica de Dallas en los últimos 15 años, se verá que en casi todas las temporadas hay Bruckner. Así, la presencia de los compositores que yo no toco ha sido continua en Dallas, y traté de establecer un balance para que aquí se tocara todo el repertorio universal, el que consideramos básico. Se rotan las sinfonías de Brahms, se rotan las sinfonías de Beethoven, se toca un buen número de obras de Mozart, es decir, se toca de todo.

—*¿Sigue en pie un convenio para realizar algunas grabaciones más al frente de la Sinfónica de Dallas, para la marca Dorian. ¿Qué repertorio abordará Eduardo Mata en esas grabaciones?*

—Las posibilidades están abiertas; yo creo que vamos a seguir aprovechando el nicho que nos hemos abierto en el mercado y que desgraciadamente no ha sido muy bien explotado por las distribuidoras de las compañías con las que nos ha tocado grabar. Con Dorian es diferente, ya que tienen una distribución bastante más eficiente y en ese sentido creo que la relación con Dorian nos traerá la posibilidad de dejar una huella más profunda en el público. Entre los próximos discos que van a salir, que ya están grabados, hay un disco con música francesa que incluye la Sinfonía de Chausson y dos obras de Jacques Ibert que son el *Divertimento y Puertos de escala*. Hay otro disco que va a salir ya, inminentemente, con el Primer concierto para piano de Brahms, y el Concierto de Schumann, con el pianista Ivan Moravec, a partir de grabaciones en vivo que hicimos en la Sala Meyerson, con el mejor material de las diversas interpretaciones que hicimos de cada una de las obras.



Además, mi contrato personal con Dorian incluye una serie de discos de música latinoamericana que serán grabados con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela. Ya iniciamos la serie, con la *Cantata criolla* de Estévez y el *Choros No. 10* de Villa-Lobos. Ya se grabó el segundo disco de la serie, y va a salir muy pronto: incluye la *Pampeana No. 3* de Ginastera; *Sensemayá* y *Redes* de Revueltas; y el *Concerto grosso* de Julián Orbón con el Cuarteto Latinoamericano. En julio de este año grabaremos el tercer volumen, *La vida breve* de Falla, y el cuarto volumen, con la *Sinfonía India* de Chávez, las *Bachianas brasileiras No. 2* de Villa-Lobos, las *Tres versiones sinfónicas* de Orbón y *Mediodía en el llano* de Estévez.

Este proyecto no tiene límite, no sabemos cuántos discos vamos a hacer, ya que es un proyecto a largo plazo con Dorian y la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar.

—De todos los discos grabados hasta la fecha, ¿cuál es el más satisfactorio para Eduardo Mata?

—Ayer me hicieron la misma pregunta para un programa de radio, y hoy voy a dar la misma respuesta: para mí, el mejor disco es el último que he grabado, el más reciente. Lo digo sinceramente, porque uno siempre está más contento con lo que acaba de hacer. Hay algunos discos que nos han traído muchas satisfacciones; por ejemplo, el disco Strauss de la orquesta, en el que hicimos *Don Juan*, *Till Eulens-*

*piegel* y *Muerte y transfiguración*. Es un disco muy bueno, un disco que nos quedó muy bien y que obtuvo precisamente la nominación para el premio Grammy. Es un disco que me ha traído muchas satisfacciones personales, pero si empiezo a hacer una lista de los discos que más me gustan, me estaría contradiciendo. A ese respecto, va una anécdota interesante.

Tenemos una grabación ya bastante vieja, con la Sinfónica de Dallas, del *Dafnis y Chloe* de Ravel, que hicimos en 1979, de los primeros discos digitales que la RCA grabó, todavía en acetato. Es una grabación de la que nos sentimos muy contentos, tanto yo como la orquesta y el coro. Pero ayer, en casa de Víctor Marshall, administrador musical de la orquesta, oímos en un estupendo equipo de sonido la grabación del concierto que hicimos hace año y medio con el *Dafnis y Chloe* en la Sala Meyerson. Y resulta que es infinitamente superior a la grabación comercial. Y creo que esto es perfectamente explicable. Para empezar, esta versión ocurre trece años más tarde, es una mejor orquesta, es una sala infinitamente superior a la escuela donde grabamos el disco, es una obra que he tocado numerosas veces, en Dallas y en otras partes. Y prefiero esta versión en vivo a la grabación que circula comercialmente, sin duda alguna. Y siempre sucede lo mismo: me fui de espaldas cuando la oí, al compararla con la anterior. He ahí una razón para mi respuesta: el mejor disco es el más reciente, y en este caso es el que contiene el *Alexander Nevsky* de Prokofiev y la Novena sinfonía de Shostakovich, un disco con el que estamos muy contentos. Pero cuando lo escuche dentro de dos años, seguramente ya no me gustará tanto, y diré que pude haber hecho esto o aquello en lugar de esto y esto otro.....

—¿Qué le dejó a la Sinfónica de Dallas el largo mandato de Eduardo Mata en cuanto a presencia internacional?

—No todo lo que yo hubiera querido, y ésta fue una de mis grandes frustraciones, porque justamente cuando empezaron a correr los discos en el mercado, y cuando ya la orquesta comenzaba a tener una personalidad propia, vino la recesión aquí en los Estados Unidos y comenzaron los problemas económicos en Dallas. Tuvimos que cancelar una segunda gira europea que ya estaba planeada y no pudimos hacer todo lo que debimos haber hecho para que la orquesta se fogueara internacionalmente. A pesar de ello creo que la Sinfónica de Dallas sí estableció sólida-mente su reputación en Europa, durante la gira de 1985, cuando tuvimos críticas excelentes en todas partes. Se sabe de la orquesta en Europa, y por supuesto, en todo Estados Unidos. Nuestra reputación es un secreto a voces que se magnificó con la inauguración de la Sala Meyerson. En México, la orquesta tiene también un buen nombre, al público le gustó mucho la orquesta la última vez que visitamos México.

—¿Qué otros proyectos tiene Eduardo Mata para el futuro cercano?

—Ahí va una primicia: a partir de 1994 voy a ser director huésped principal de la Orquesta de la RAI en Roma, cosa que me garantizará el trabajar con ellos con alguna continuidad y tener una presencia que me permita hacer programas ambiciosos, cultivar los hábitos que hacen una buena relación entre director y orquesta. En eso invertiré de cuatro a seis semanas al año, y mi relación con la Sinfónica de Dallas seguirá siendo importante. He sido nombrado Director Emérito de la orquesta, y trabajaré aquí unas cuatro semanas al año, por lo menos en el próximo año. Y además de esto, mis contratos para dirigir en Europa y con otras orquestas de los Estados Unidos. Es un calendario bastante activo para el siguiente par de años, aunque no tan activo como el de los últimos años, porque una de las razones para dejar Dallas es precisamente la intención de trabajar un poco menos, de concentrarme en menos programas y menos semanas al año. Mi intención es trabajar alrededor de 28 semanas al año, quizá 30, máximo.

—¿Qué hay en el futuro del grupo Solistas de México?

—La situación con Solistas de México pinta muy bien porque con el proyecto del Conservatorio de las Rosas, el Cuarteto Latinoamericano, que es el núcleo del grupo, regresa a México, y eso va a facilitar mucho el trabajo. Creo que a partir de 1994 Solistas de México va a trabajar más, tendremos una presencia más frecuente en México, y también vamos a hacer giras. Esa va a ser una de las consecuencias lógicas de que yo tenga más tiempo libre, y buena parte de ese tiempo la quiero dedicar a solistas.

—¿Y la participación de Eduardo Mata en el Conservatorio de las Rosas?

—Soy presidente del Consejo Técnico. Mi presencia en este proyecto tiene que ver con la reorganización de los planes de estudio, con todo lo que es renovación académica, con la orientación que se le va a dar al Conservatorio. No se verán resultados inmediatos de esto, quizá en un año o dos. Los resultados tendrán mucho que ver con la selección de los profesores, y ese es el proceso en el que nos hallamos ahora, y por supuesto, con el diseño de los planes de estudio. Vamos a enfatizar mucho los sistemas de tipo taller en cuanto al aprendizaje de los instrumentos y vamos a tratar de que los planes de estudio sean prácticos, sin sacrificar calidad, pero con una orientación muy práctica, sobre todo tomando en cuenta que el alumno va a estar realmente envuelto, de tiempo completo, casi cautivo, mientras esté en el Conservatorio.

—Finalmente: en ese tiempo libre recién adquirido al dejar la titularidad en Dallas, ¿habrá espacio para componer otra vez?

—Sí, tengo la esperanza de volver a componer. Cuando yo tenga algunas semanas libres juntas, voy a intentar componer. Voy a revisar algunas de las cosas que ya tengo, para ir soltando la mano y tratar de recuperar un lenguaje, que es lo más difícil. No sé ni cómo ni cuándo, pero lo voy a hacer.

ANTONIO DELTORO

## UMBRAL

A Carlos Pereda

Escucha en el umbral  
al paio entre dos aires;  
uno ancho de mundo,  
otro doméstico.  
No entres así, sin más,  
cambia de peso,  
baja la voz.  
No pises con pasos  
uniformes  
la hierba fronteriza.  
En el umbral habitan  
dioses aduaneros  
que pesan  
con balanzas invisibles.  
Saborea la variedad  
de densidades;  
no comas, no respires,  
agitado y de prisa  
los manjares del aire.

## CARMEN SAECULARE DE PHILIDOR



FERNANDO ÁLVAREZ DEL CASTILLO

A lo largo de los siglos XVII y XVIII existieron en Francia tres importantes dinastías de músicos —los Hotteterre y las familias Chedeville y Philidor— quienes en gran medida formaron la “Grande Écurie” y la “Chambre du Roi”. Aunque en realidad el apellido de la tercera de éstas fue Danican, el nombre de “Philidor” aparentemente se asocia con el rey Luis XIII, quien deseando alabar al oboísta Michel Danican, lo comparó, por su forma de ejecutar, con el virtuoso sienés Filidori.

François-André Danican fue uno de los últimos de esta línea y debe su fama tanto a su habilidad en el ajedrez como a sus talentos artísticos. Hijo de un segundo matrimonio, nació en Dreux en septiembre de 1726. Ingresó como paje a la Cámara del Rey a muy temprana edad, tocando la flauta y desarrollando una pasión por el ajedrez, entonces el pasatiempo favorito entre los músicos. En 1740 dejó Versalles por París donde tuvo la oportunidad de ayudar a J.J. Rousseau con la partitura de *Les muses galantes*. Para entonces se ganaba la vida copiando partituras y dando clases, pero aún más dominante era su pasión por el ajedrez que lo hacía frecuentar el café de la Régence, donde conoció a Legal, el mejor jugador de Francia, quien muchos consejos le dio aunque más tarde se le revertirían, pues le ganó. Su fama como ajedrecista era tal que sobrepasaba los límites del reino, permitiéndole ser un invitado privilegiado y, por ello, un distinguido conferencista en el Club de Ajedrez de Saint James, una de las sociedades más selectas de Londres. De hecho realizó un viaje a Amsterdam para retar y finalmente ganarle, al famoso ajedrecista Stamma; de esta manera Philidor fue visto como el mejor jugador del mundo, pero en realidad nunca tuvo oportunidad de enfrentarse a los maestros italianos, los más célebres de su tiempo. Su vida estaba ahora dividida entre dos capitales (París y

Londres), lo que le permitió hacer amigos como Diderot, Samuel Johnson y Burney. A comienzos de la guerra entre Inglaterra y Francia, Philidor se encontraba en la capital británica e injustamente fue puesto en la lista de emigrados; esto hizo que se le considerara más o menos desterrado por razones políticas y fue precisamente en Londres donde le sorprendiera la muerte, alejado de su familia, el 31 de agosto de 1795.

Su gran carrera como ajedrecista, empero, no eclipsó sus talentos como músico. Instrumentista, director y compositor, no sólo escribió obras de cámara y cantatas, incluyendo el *Carmen Saeculare*, sino que también tuvo una activa participación en la creación de un género nuevo, la “opéra comique”, siendo sus partituras más notables *Tom Jones* y *Le sorcier*.

Su estilo de escritura dramática debe mucho al movimiento “Sturm und Drang”, que en esa época empezaba a dejar su huella por toda Europa. Entre sus características se encuentran el cuidado extremo en la elección de las tonalidades a fin de lograr un impacto emocional y un resultado particularmente efectivo de la orquestación. Sus frecuentes visitas a Inglaterra también sirvieron para que estuviera en contacto con el estilo propio de los ingleses, otra distinción que lo mantiene aparte de sus colegas de Versalles.

Su oratorio profano *Carmen Saeculare* escrito a sugerencia de Giuseppe Baretti, fue estrenado en Londres en 1779 y revivido en París, en los “Concerts Spirituels”, en 1780 y 1781.

El himno conmemorativo de Horacio *Carmen Saeculare*, o *Canto Profano* debe su origen a los juegos profanos que eran celebrados en Roma cada 110 años. Durante las procesiones que se realizaban del monte Palatino al monte Capitolio, se cantaban himnos votivos para la mayor gloria de Venus y Febo Apolo.

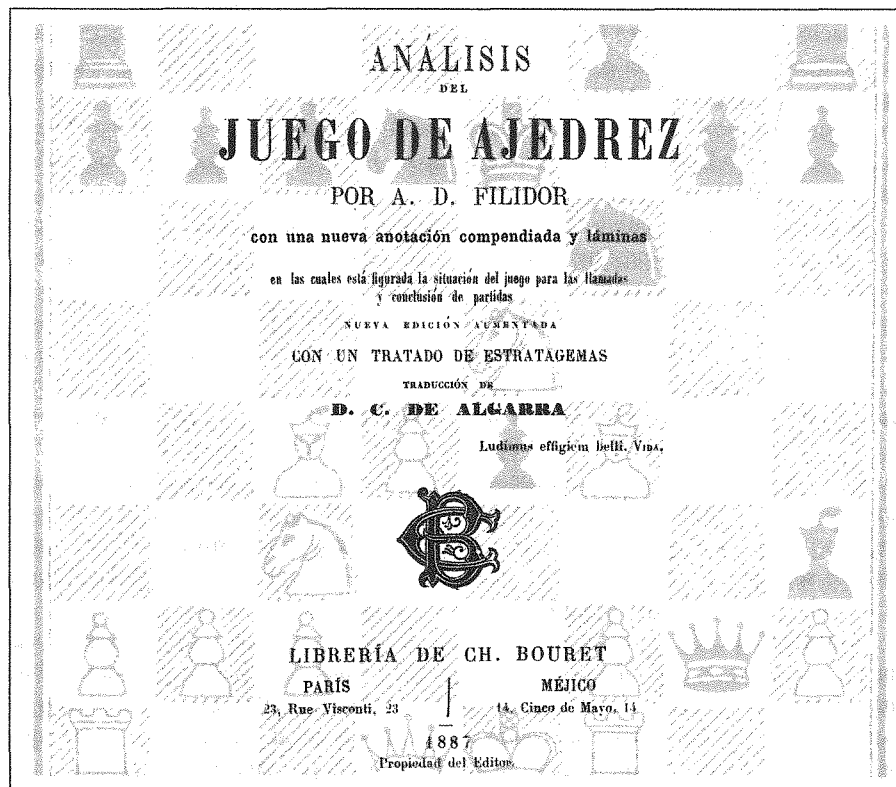
Horacio escribió su gran oda cívica para ser interpretada el 3 de junio del año 17 antes de Cristo. Éste era el tercer día del festival, cuando 27 jóvenes, hombres y mujeres, cantando himnos, elevaban sus preces en las susodichas colinas romanas.

Escrito para glorificar no sólo a Diana y a Apolo, sino también a los padres fundadores de la ciudad, el poema fue obviamente dedicado al emperador Augusto, quien quiso darle un lustre especial al festival. De hecho, el *Carmen Saeculare* de Horacio ocupa únicamente la segunda mitad del oratorio de Philidor; el prólogo y las dos secciones iniciales están tomados de odas cívicas procedentes de los Libros III y IV de las *Odas* del propio poeta.

Aunque dedicado a una ocasión oficial, el *Carmen Saeculare* de Horacio es cabalmente digno de ser contado entre las mejores odas cívicas. Ciertamente no hay ninguna otra oda en la que los sentimientos patrióticos del poeta contengan una serie de invocaciones religiosas con la misma profundidad. Él ve al futuro más que al pasado, que aún está muy presente en su memoria por una triste experiencia re-

ciente. Cuando habla de la promesa del mañana, empero, no es ciertamente con el espíritu de un voluntarioso optimismo. Diez años habían pasado desde las *Odas cívicas* del Libro III que recordaban la paz que Augusto había traído al Imperio y la reconstrucción que hizo de sus arruinados cimientos, permitiendo que Horacio abriera su corazón a la esperanza.

Aunque muy sencilla, la obra no abandona en ningún momento su carácter de gravedad litúrgica. Aun las palabras de agradecimiento y de plegaria se suceden y se entrelazan sin ningún sentido de monotonía, dirigidas primero a Apolo y a Diana (estrofas 1 y 2), luego al Sol (estrofa 3), a Ilitia (estrofas 4-6), a las Parcas (estrofa 7) y a la Madre Tierra (estrofa 8). La estrofa 9, de nuevo nos remite a Apolo y Diana, después de lo cual la oda asume el carácter de un himno a la gloria no sólo de Roma, según dice Horacio, sino también de aquellos dioses que salvaron a Eneas (estrofas 10-12), y de Augusto mismo, quien delineó su ascendencia hasta Venus y el troyano Anquises (estrofas 13-15). La obra concluye con una plegaria



Portada del libro de Philidor y posición derivada de la Defensa Philidor.

final a Diana y a Febo Apolo (estrofas 16-19). No es posible afirmar si el himno fue cantado de principio a fin por todo el coro, o de qué manera las estrofas o grupos de estrofas eran distribuidas entre los donceles y doncellas.

Las celebraciones duraban tres días y tres noches. En la primera noche (31 de mayo al 1º de junio), Augusto y su yerno, Marco Vipsanio Agripa, sacrificaban nueve ovejas negras y nueve chivos a las Parcas o Moiras en un lugar llamado Tarentum a orillas del Tíber, mientras que, al día siguiente, en el Capitolio, cada uno ofrecía un toro blanco a Júpiter Óptimo Máximo.

En la segunda noche, en Tarentum, ofrecían veintisiete pasteles sacrificiales de tres clases distintas a las Ilitias, las dos diosas que velaban sobre los nacimientos, en tanto que al día siguiente, dos terneras eran sacrificadas a la diosa-reina Juno, una por Augusto y la otra por Agripa.

En la tercera noche, nuevamente en Tarentum, sacrificaban una puerca preñada a la Madre Tierra (Terra Mater) y al tercer día, en el Palatino, ofrecían a Apolo y a Diana pasteles sacrificiales parecidos en clase y número a aquellos que habían sido ofrecidos a las Ilitias. Era después de esta oblación cuando se cantaba el *Carmen Saeculare*.

En cada ocasión los sacrificios y las ofrendas se realizaban según el rito griego (archivo rito), presenciado por los xv "viri sacris faciundis" (los sacerdotes) acompañados por plegarias cuyas palabras han sido conservadas en una inscripción conmemorando los "ludi" del año 17 a. C., descubierta en 1890.

En realidad, el fundamento histórico de los juegos seculares era muy frágil. El único precedente conocido parecen ser los "Ludi Tarentini" celebrados en el año 249 a. C., pero no es claro si estos juegos eran considerados como centenarios o si eran meramente propiciatorios, destinados a alejar los males de la Primera Guerra Púnica que, prolongada interminablemente, amenazaba a Roma y a Italia. Mediante el sacrificio ofrecido en Tarentum a Dis Pater —el Plutón romano— y a Proserpina, su esposa, los juegos se asociaron al culto de la gens Valeria, cuyos orígenes legendarios son relatados por Valerio Máximo (II, 4, 5.). A partir de esa época, seguramente, los oráculos sibilinos jugaron un papel determinante, encomendándoseles a los xv "viri sacris faciundis" la tarea de organizarlos. Pero no hay duda de que Augusto estaba menos interesado en ofrecer sacrificios a los dioses de la muerte y de la vida de los mortales, representados por las Parcas, Ilitias y la Madre Tierra, que en celebrar el término de una larga serie de guerras y desastres, marcando, con un festival, el inicio de la nueva era cuya promesa Virgilio ya había predicho en la cuarta de sus *Bucólicas*, escrita el año 40 a. C. Se ha dicho con algo de verdad que aunque Virgilio no vivió para presenciar los juegos del 17 a. C. con los que se inauguró la nueva era, tomó parte en ellos en espíritu, 23 años antes de que su amigo Horacio escribiera el himno oficial para ellos.

JOHN CAGE

A LONG LETTER

the musiC  
yOu make  
isN't  
Like  
any Other:  
thaNk you.

oNce you  
sAid  
whEN you thought of  
musiC  
you Always  
thought of youR own  
never  
Of anybody else's.  
that's hoW it happens.

JOHN CAGE

UNA LARGA CARTA

Versión de Rafael Vargas

te agradezCo que  
la música que haces nO  
teNga  
simiLitud  
cOn  
niNguna otra.

eN  
Alguna  
ocasiÓN dijiste que  
Cuando pensabas en  
músicA pensabas  
siempRe en la tuya nunca  
en la de otRo.  
así le sucediO  
también a Webern.

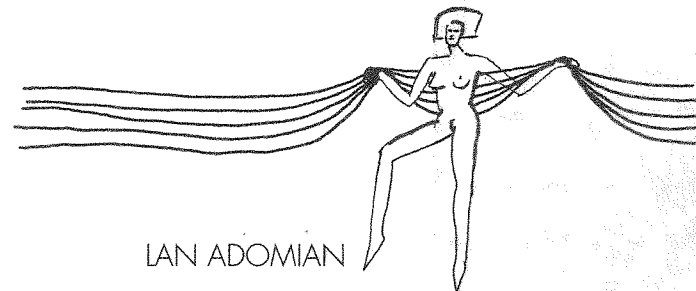
Querido Luis Ignacio:

Aquí va la versión del mesóstico de Cage. Ojalá sirva. Como verás, hubo que hacer chapucería para resolver la última línea. Espero que sea aceptable.  
Un abrazo para ti, saludos para Mario.

Rafael Vargas

Fragmento del *Estudio No. 31* de Nancarrow.

## NANCARROW: LA PIANOLA COMO INSTRUMENTO DE CREACIÓN MUSICAL

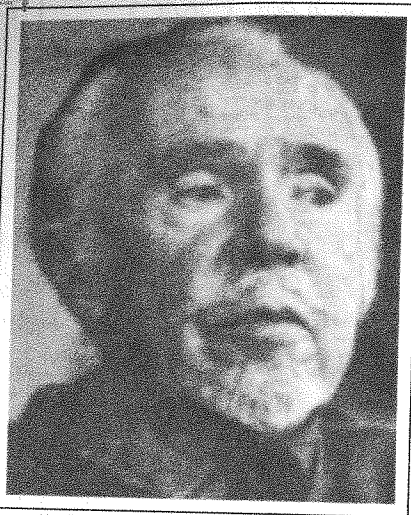


Allá por los años veinte y treinta —sobre todo en los Estados Unidos— el piano mecánico ocupaba el lugar de honor en las estancias de los hogares. Este instrumento llevaba el apodo de *player piano* o *pianola*. Posiblemente había otros apodos. La posesión de la pianola fue el signo del bienestar. Quiero decir que los que poseían la pianola estaban en la onda. Tenía la misma importancia que el refrigerador y, más tarde, la lavadora eléctrica. En la estancia ocupaba el centro social del hogar. La juventud se congregaba alrededor de la pianola; escuchaba las canciones de Irving Berlin, George Gershwin y muchos compositores populares de la época. Los adultos —con gustos clásicos— escuchaban algunas obras del repertorio de música seria.

Al correr el tiempo, la pianola cedió su lugar al radio y finalmente, a la televisión. Aquí y allá se encuentra todavía una pianola con su enorme biblioteca de rollos. Para algunos propietarios estos pianos mecánicos son una curiosidad; para otros, un recuerdo.

¿Por qué el compositor Nancarrow eligió la pianola como instrumento de composición? La contestación no es tan sencilla, pues no se trataba de simple curiosidad. Al fin de cuentas, nuestro compositor ya tenía varias composiciones en su haber. ¿Por qué no seguir el mismo camino de componer, buscar luego intérpretes, orquestas y directores para presentar sus obras? Una empresa por lo general poco grata: “la música contemporánea es difícil”, “el público no gusta de este tipo de música”, “el costo de los ensayos es prohibitivo”, etcétera.

En un momento dado, Nancarrow leyó y estudió el libro del finado compositor norteamericano Henry Cowell. Este libro, *New Musical Resources* (*Nuevos recur-*



Conlon Nancarrow

musicales), escrito alrededor del año 1919, publicado en 1930 y reeditado hace unos 5 años, se dedica al replanteamiento de las teorías y prácticas de la composición musical y destaca la teoría del *politempo*.

Ya hace largos años varios compositores introdujeron la práctica de la *polirritmia*. Muchos compositores, en su afán de liberar la composición de la rigidez de las barras del compás, optaron por su conservación —pero con el contenido rítmico del compás variado— sin la simetría elemental que confinaba el pensamiento del compositor. En la práctica el esquema fue el siguiente: en el compás de 4 por 4 hay sitio para una redonda, 2 blancas, 4 negras, 8 corcheas, 16 semi-

corcheas, etcétera. La solución *polirrítmica* sería —para un conjunto instrumental o vocal— como sigue: dentro del espacio del compás de 4 por 4 un componente tocaría o cantaría 7 notas, otro 5 notas, otro 13 notas y así por el estilo. En este caso, el director tenía que marcar 4 y los intérpretes ejecutaban sus frases no necesariamente en el sentido vertical.

En esta situación el problema de interpretación ya no presentaba mayores dificultades para el conjunto. Otra variante es la alternación del ritmo de cada compás o grupo de compases; por ejemplo: un compás de 4 por 4, 2 compases de 7 por 8, 5 compases de 5 por 4 y así sucesivamente. Si se quiere, se puede introducir el cuadro *polirrítmico* dentro de varios o todos los compases. La situación se vuelve un tanto más complicada, pero *manejeable*. La razón: el *tempo*. Se trata de la misma *velocidad global* indicada por el compositor: la velocidad que *rige* toda una composición o distintos trozos de ella. Por ejemplo: el metrónomo marca 80 pulsaciones por minuto —esto indica la velocidad de la composición o de una sección de ella—; el metrónomo indica 60 pulsaciones por minuto —quiere decir una velocidad menor.

De esta manera el director marca la velocidad *global* de la composición y, si se quiere, cada compás contiene varios ritmos no necesariamente en una relación rígidamente simétrica. La verdad es que el resultado de esta modalidad se puede llamar *nueva simetría* producida por medios *asimétricos dentro del compás*.

Hasta aquí estamos en el campo de lo *manejeable-posible*. El director marca cada compás o grupo de compases; los ejecutantes siguen sus distintos caminos *dentro*

del compás —consiguiendo una ejecución decorosa o brillante— según la pericia del compositor, director y componentes del conjunto. La razón es que la obra o secciones de ella están *regidas* por el mismo *tempo* —el denominador *común*—, la misma *velocidad global*.

El *politempo* de Henry Cowell difiere fundamentalmente de la *polirritmia*. Mientras la *polirritmia* propone una variedad de ritmos *dentro* del mismo compás, el todo *regido globalmente* por la misma *velocidad* o *tempo*, el *politempo* es una forma donde dos o más *tempos* o *velocidades* son ejecutados *simultáneamente*. Esta nueva situación —por obvias razones técnicas del conjunto— excluye la ejecución de una obra compuesta en *politempo*. Ni un pianista con dos (o más manos) podría hacerlo. En cuanto a conjuntos instrumentales o vocales, el problema se complica más aún. Me acuerdo que allá por el año 1931 —en la New School of Social Research de Nueva York— las notas de programa para un concierto de jóvenes compositores decían que para una de las composiciones programadas harían falta 22 metrónomos —uno para cada uno de los integrantes de la orquesta— porque cada ejecutante tenía que seguir un *tempo* totalmente distinto al de los demás.

(BEGINNING OF BASS VOICE)

Reconstrucción en notación tradicional de un fragmento del *Estudio No. 36* para pianola de Conlon Nancarrow. Abajo, el mismo fragmento tal y como aparece en el rollo. Tomado de Philip Carlson, *The Player Piano Music of Conlon Nancarrow*; City University of New York, 1986.

No, no es una exageración. A propósito, el compositor en cuestión (un amigo) regresó a lo convencional —o por lo menos a la *polirritmia*.

Hace varios años Nancarrow decidió buscar la manera de vencer los problemas prácticos del *politempo*. Había también que considerar el problema de encontrar ejecutantes de su obra escrita. Quizás se imaginó (algo que pasa por la mente de muchos compositores) que si él pudiera hacer o “fabricar” una composición sin tener que recurrir a los intérpretes individuales o a conjuntos, esto le resolvería uno de los perennes problemas del compositor. Tanto más porque el *politempo* le interesaba. Ni corto ni perezoso, Nancarrow fue a Nueva York; encontró uno de los pocos mecánicos de la pianola. Estudió los procedimientos técnicos y comenzó a trabajar por su cuenta en México. Sobre la marcha (y bien larga fue esta marcha) descubrió y/o ideó muchos refinamientos de esta modalidad. Al fin y al cabo la pianola —hasta entonces— había sido un instrumento de *reproducción*. Lo que interesaba a Nancarrow era la composición musical. Y lo que es más, composición en *politempo*.

Sin entrar en muchos pormenores técnicos, he aquí el funcionamiento de la pianola: un rollo de papel está perforado de cierta manera; el rollo así perforado está impulsado por un mecanismo de pedales (en tiempos pretéritos) o por la fuerza motriz eléctrica. Al paso del rollo, las perforaciones ponen en acción los martinetes de la pianola. Las perforaciones, al poner en acción los martinetes de la pianola, producen la composición. Una vez que el rollo está perforado se le puede meter en una pianola, cualquiera que sea, y el resultado está asegurado.

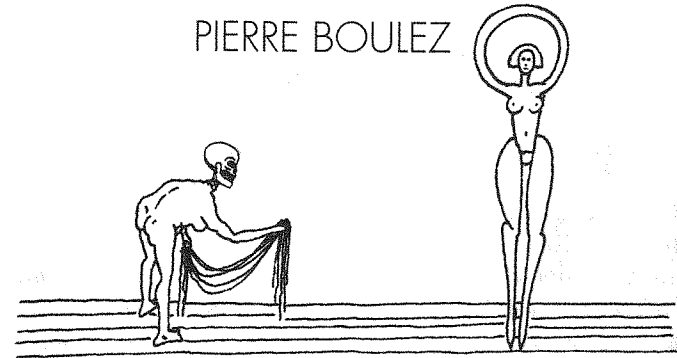
Naturalmente la calidad del resultado va parejo con la calidad de la pianola —lo mismo si uno tiene un tocadiscos de alta, mediana o baja calidad—. El hecho capital es: al terminar la perforación del rollo la composición está terminada. El compositor no tiene que recurrir a individuos o conjuntos para la ejecución de su obra.

Nancarrow creó lo que se puede llamar su propia técnica de composición musical. Al terminar su esbozo aproximativo sobre papel pautado, dibuja en el rollo los lugares donde han de colocarse las perforaciones y se pone a hacerlas. Este es un trabajo largo, minucioso, que requiere mucha paciencia y tiempo. Pero ya no tiene que pensar en si su *politempo* va a necesitar de varios directores (un procedimiento poco seguro) o de un regimiento de metrónomos individuales para cada ejecutante. Cuando la perforación ha terminado, el medio de ejecución está a la mano para las “ejecuciones” que se quiera.

Prácticamente, toda la producción de Nancarrow deriva del canon, la forma-abuelo de la polifonía. El resultado musical es de una libertad controlada, libertad donde cada línea de la polifonía tiene y mantiene su *propio tempo independiente*.

Este texto de Lan Adomián fue solicitado por el Departamento de Música de Difusión Cultural de la UNAM, dirigido entonces por Mario Lavista, para el ciclo titulado “El compositor y su obra”. Desde 1974, en que se llevó a cabo dicho ciclo, había permanecido inédito.

PIERRE BOULEZ



JEAN-LOUIS BARRAUT

Traducción de Juan Almela

Pronto hará ocho años que con Pierre Boulez compartimos la misma vida, desde la fundación de nuestra Compañía. Teníamos que debutar con *Hamlet*, traducido por André Gide, y mi grande y querido amigo Honegger había aceptado una vez más arrimar el hombro, componiendo la música de escena.

Por razones prácticas, nuestra “orquesta” constaba de metales que habíamos grabado, de una martenot y de una batería auténticas, dispuestas entre bastidores. Fórmula eficaz, por lo demás: la grabación proporcionaba el volumen; la martenot y la batería, sonando sincronizadamente con la grabación, aportaban vida, autenticidad, suprimiendo el lado muerto de la bocina y el ruido del disco.

Para la martenot necesitábamos un ejecutante. Honegger nos presentó a uno de sus alumnos, discípulo también de la señora Honegger: el joven Pierre Boulez. Individuo notable —nos explicaba—, joven compositor rico en esperanzas.

Boulez llegó, con sus veinte años. De inmediato nos agradó. Erizado y encantador como un gato joven, no ocultaba del todo un temperamento arisco muy simpático. Ganó la estimación de nuestros camaradas. Nos combinamos como los antiguos átomos ganchudos. Nos reconocíamos. Teníamos igual sangre. Resultaba ser “de la familia” —de esa familia elegida que es una compañía.

Le confié, pues, bastante pomposamente, el departamento de música. *Libre y responsable*.

Él, por aquel tiempo, vivía siempre con las garras fuera, desollado. Nadie se salvaba, o casi. Era mordaz, agresivo, irritante a veces; se diría que la piel le molestaba. Cuando tiene uno que darse a luz (destino del artista), es normal resentir a la vez los chillidos de espanto de la criatura y los dolores de la madre.

Pero detrás de este salvajismo anarquista percibíamos en Boulez el pudor extremo de un temperamento infrecuente, una sensibilidad a flor de piel, incluso un sentimentalismo secreto.

Carezco por desgracia de cualquier formación musical, pero la música me hace vibrar el cuerpo. Es sin duda por hallarme constantemente "electrizado" de música y ritmos por lo que, cuando actúo, me cuesta tanto estar tranquilo. Pues bien, cuanta vez he escuchado música escrita por Boulez he experimentado empujes violentos, efusiones apasionadas, estallidos líricos de pronto retenidos, contenidos por un pudor extremo, una castidad maravillosa. Esta castidad masculina, que existe en los hombres más de lo que se cree y que es, precisamente, un signo de virilidad.

Desde aquellos primeros contactos adivinamos a las claras que en Boulez se escondía el drama poco común del surgimiento. Estaba habitado, poseído. Sus ataques, a menudo sangrientos, eran defensas. Bien nos dábamos cuenta y más lo queríamos.

Es apasionante presenciar la evolución de un joven de semejante calidad. Tiene dos edades: al lado del niño que todavía es, y que tiene la obligación de seguir siendo largamente, vive una especie de ser sin edad, que sería como la prolongación enriquecida de existencias previas.

A veces se conduce de manera tal que dan ganas de ayudarlo, de protegerlo, cuando he aquí que de pronto le dispara a uno una réplica tan anormalmente sólida que intimida.

Boulez vivía ajustándose a ambos personajes. Cuántos ratos hemos pasado estallando de risa al demoler la tierra entera, maldiciendo, indignándonos de balde, riñendo como animales que juegan. En compensación, cuántos momentos de recogimiento, serios, dóciles, tímidos y atentos hemos compartido en el trabajo...

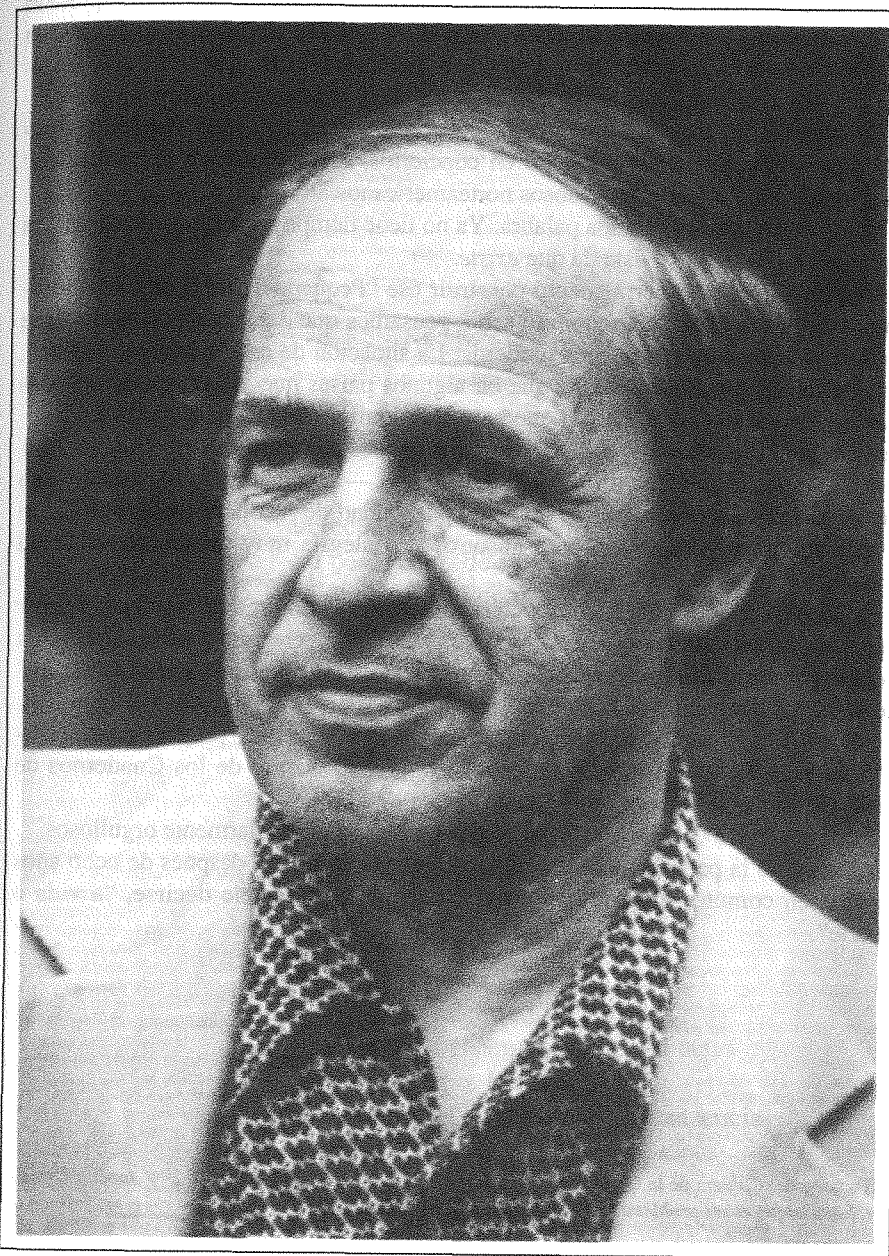
En siete años hemos sentido la alegría de asistir a su metamorfosis. Sus dos personajes se han juntado y él ha ganado su unidad. El gato joven que a veces jugaba a la pantera rabiosa se convirtió en el hombre que presentíamos, sin perder nada de su virulencia.

Como director, Boulez ha adquirido una autoridad a la vez natural y eficaz. Su entrega, su paciencia nos asombran a todos. Nos machaca, durante horas enteras, las mismas frases musicales. En *Cristóbal Colón*, particularmente, habría podido servir de ejemplo a cualquier maestro de capilla enfrentando a una banda de chicleos.

Como compositor, en fin, hoy todo el mundo sabe que ha dado pasos de gigante.

Pese a su fidelidad conmovedora hacia nuestra Compañía, pese a todos los viajes que le hacíamos emprender, todos los ensayos a menudo fastidiosos que le imponíamos, se puso a *realizar*.

Compone por la noche. Escribe largos estudios. Muy sabios. Se ha vuelto uno de



Pierre Boulez, 1979.

los principales representantes de la escuela moderna internacional. Es interpretado en el extranjero y silbado en Francia, lo cual me parece de buen agüero para un verdadero músico. Es conocido y escuchado en Nueva York. Cuando nuestra última gira por Norteamérica, lo recibieron como al joven maestro moderno de la escuela francesa; lo presentó muy cortésmente el gran crítico Virgil Thomson. Boulez impartió conferencias, participó en conciertos, sostuvo pláticas continuas con los jóvenes compositores y virtuosos norteamericanos.

Hoy por hoy avanza, en una palabra. Ya no tiene tiempo de matar a los demás, ni seguramente deseos, en vista de que *existe*.

Cuando Simone Volterra aceptó construir ese "Pequeño Teatro" que, según espero, nos permitirá trabajar con provecho, pensamos que debíamos consagrar parte de nuestra actividad a la música moderna. La situación de esta música nos parece, en Francia, menos bien definida que en algunos países que visitamos, como Alemania y Estados Unidos. De ahí que hayamos confiado a Boulez el cuidado de organizar, para esta estación, cuatro conciertos de música de cámara.

Así este joven, a quien un poco gratuitamente —hay que decirlo— lancé como jefe de música nuestro, tiene finalmente oportunidad de justificar dicho puesto, en el más completo sentido. Es para nosotros una alegría muy grande ofrecerle tal ocasión.

En la organización de estos conciertos es, como siempre, enteramente *libre y responsable*. Es asunto suyo. Estamos detrás sencillamente para ayudarlo, de sobra dichosos si nos damos cuenta de haber favorecido su surgimiento y servido modestamente, por mediación suya, a la música moderna.

Por añadidura hemos conseguido, gracias a René Julliard, proporcionarle ocasión de redactar este Cuaderno Musical en el seno mismo de los Cuadernos de nuestra Compañía.

Será uno de los Cuadernos de los cuales estaremos particularmente orgullosos.

Ahora dejo la palabra a nuestro amigo Boulez, con quien, después de ocho años de vida en común, estamos ligados en adelante, como suele decirse, "a vida o muerte".

Tomado de: *Cahiers de la Compagnie Madelaine Renaud, Jean-Louis Barrault, 2<sup>ème</sup> année, 3<sup>ème</sup> cahier. La musique et ses problèmes contemporains.* Julliard, Paris, 1954.

DAVID MEDINA PORTILLO

## MIGRATORIA

la recuerdo/

Su peso: astro de carne  
en el pozo del latido. La rosa disuelta  
de sus manos, azul  
Rosa, piedra del cráneo y espejeante  
balsa por el agua de mis venas.

Moldeaba mi frente  
bajo el anillo de lo visible  
y lo invisible. Hacia mis labios  
sus pechos levantaban  
la brevedad  
sorprendida en el milagro.

Rosa, agua: madurado cristal  
en vientre y bálsamo. Espejo del tacto  
vertical, cuerpo. Materia  
que al latir quebró el mundo en ausencia  
y paraíso.

## EL DISCURSO DE ERIK SATIE



JEAN-JACQUES PECASSOU

(SEGUNDA Y ÚLTIMA PARTE)

Traducción de Sofía González de León

### Las anotaciones de Satie

El primer terreno de observación disponible para el que quiera definir las relaciones del texto con la música es, evidentemente, el de las indicaciones inscritas por el compositor al comienzo de sus partituras, para definir el tempo (moderato), el carácter (cantabile) y las modalidades técnicas para la ejecución (legato, por ejemplo). Jamás lo escrito y el sonido habían estado más necesaria y estrechamente ligados. Escritas tradicionalmente en italiano (en el no. 1 de *Pecadillos importunos* encontramos un Andante), esas indicaciones están generalmente acompañadas de la norma metronómica que define el tiempo: en las *Ginnopedias*, la negra está marcada entre 63 y 66. Satie dedica un atento cuidado a esas indicaciones; el "Aire de la Orden" de *Las campanadas de la Rosa-Cruz* está definido como "lento (tempo) y destacado (ejecución) sin sequedad (expresión)". La cuarta *Gnosiana* se define como: "lento, sin apresurarse, con fuerza y convicción"; la 5a: "moderado, flexible y expresivo"; la 6a: "negra=66, con convicción y con rigurosa tristeza"; el *Preludio de la puerta heroica del cielo*: "con calma y profundamente dulce".

Se aprecia ya la preocupación de precisar y enriquecer esas indicaciones iniciales que son, tradicionalmente, lacónicas y limitadas dentro de su registro. Pero es a lo largo de cada pieza que Satie indica, con una precisión casi raveliana, las fluctuaciones de "tempi" que hacen respirar la obra. De esta manera, para la pieza no. 2 de *Descripciones automáticas* tenemos: "lento...subrayar...apurar un poco...alargar...retener y disminuir...; Chitón! Esperar (2 tiempos)...abrir...", que

modulan el fraseo y regulan el volumen de la pieza "En un faro".

Sobre todo que en Satie esa precisión va a la par de una búsqueda de la "media tinta", el rechazo constante a comprometerse demasiado con el carácter de la música, el miedo al lirismo o simplemente a la seriedad, una especie de constante reticencia a ceder al encantamiento. Los "tempi", generalmente moderados, están frecuentemente definidos de manera negativa: "nada rápido" (*Rêverie Nocturne* no. 1), "no muy rápido", "sin demasiado movimiento" (*Viejos seques...*, no. 1 y 3), "no demasiado rápido" (*Pasacalle*), "vivo, sin exceso" (*Deportes...*, no. 5), "sin acelerar" (*Descripciones...*, no. 3); o bien de manera moderada: "bastante lento" (*Descripciones...*, no. 1), "muy moderadamente" (*Rêverie Nocturne* no. 2), "ligeramente animado" (*En un árbol*), "suficientemente vivo", "un tanto vivo", "alegría moderada" (*Deportes...*, no. 12, 13, 14), "un poco agitado" (*3er. Nocturno*), "tiempo de marcha moderado" (*La Diva del Imperio*), "especie de vals" "Españaña", "andar un poco", "un tanto vivo" (*Embriones...*, no. 1 y 3). Por allí se afirma toda la distancia entre la escritura y la emoción, y si "los títeres danzan", lo hacen "lentamente (sin exceso), casi moderado: una especie de lento con movimiento". Esa reticencia hacia el dejarse llevar, hace que la música se defina por lo que no expresa, o lo que apenas expresa. Esa constante lítote va naturalmente a la par de las buenas costumbres de los modestos: "Moderado, se lo ruego", dice Satie al intérprete en el "Penúltimo pensamiento" no. 1; o bien: "Suficientemente lento, si no le molesta", en la "Danza raquítica".

Las primeras anotaciones no tradicionales hacen su aparición en 1890, a lo largo de la *Gnosiana* no. 1: "Muy reluciente...interrogando con la punta del pensamiento...postulándose a sí mismo... paso a paso... en la punta de la lengua". Se multiplicarían durante cerca de quince años hasta llegar a duplicar literalmente el pentagrama con un texto ininterrumpido. El fenómeno alcanza su apogeo en las *Horas seculares e instantáneas* de 1914, disminuye en *Penúltimos pensamientos* de 1915, y luego desaparece casi por completo: las indicaciones de los grandes ballets posteriores hacen alusión sobre todo a la trama.

Ciertas anotaciones son deliberadamente provocadoras (aquí sólo estamos hablando de las que están dirigidas al intérprete, dejando para más adelante el estudio de textos no prescriptivos que acompañan a la música). Hay que tocar el "Aire para salir corriendo" no. 1 "de manera peculiar", la "Danza defectuosa" no. 1 "considerándolo dos veces", y el *Embrión desecado* no. 1 "como un ruiseñor al que le duelen los dientes". El "grandioso" que concluye "La derrota de los Cimbrios" con la melodía del Rey Dagoberto<sup>22</sup>, así como el "Embrión de holoturia", construido sobre dieciocho acordes perfectos idénticos (en Sol mayor), deben

<sup>22</sup> Canción infantil tradicional francesa.

tomarse en un sentido irónico; también la “Cadencia obligatoria (del autor)” que concluye el “Embrión de Podophthalma” con treinta y un variaciones del acorde de fa (arpegios, arpegiados, cambios de octava, incrementos rítmicos y unísonos).

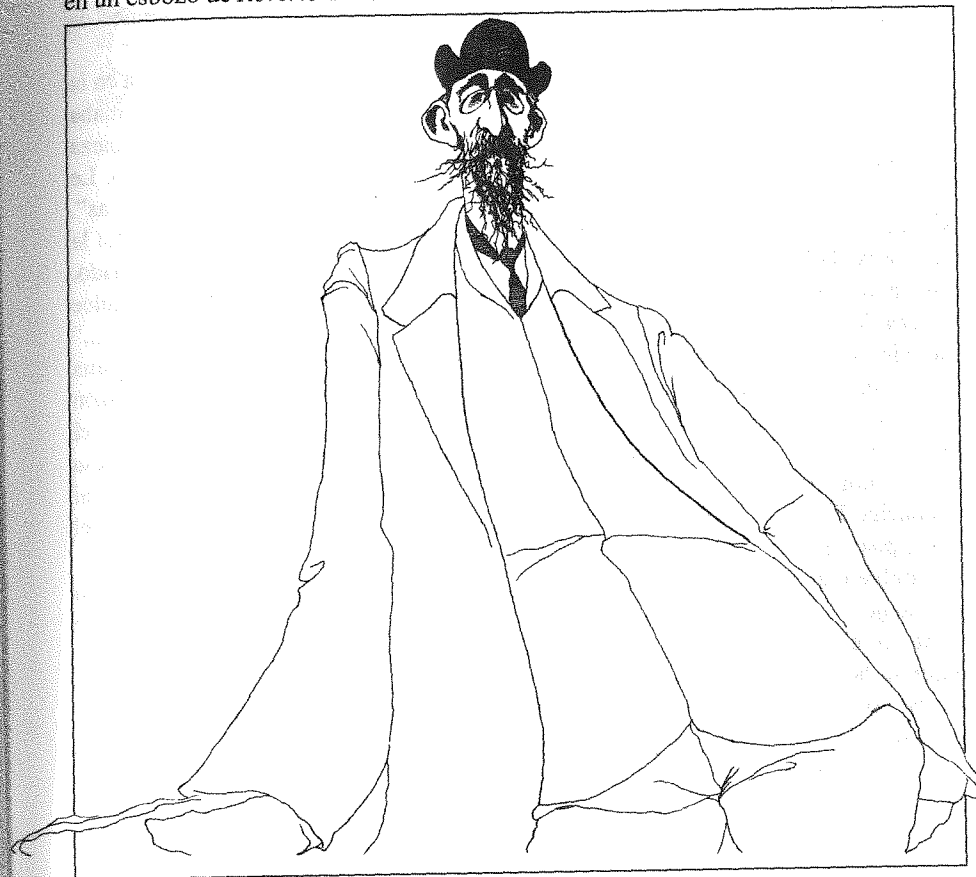
Aunque viéndolo más de cerca, las indicaciones de Satie, por más impregnadas de imágenes que estén, definen claramente el carácter de su música. Es el caso del latín macarrónico con el cual da un falso tono solemne al primero de los *Verdaderos preludios blandos (para un perro)*: “epotus... corpulentus... caeremonius... paedagogus... nocturnus... illusorius... substantialis... paululum... opacus... imitativus... subitus”. La “Danza raquítica” debe tocarse “seco como reloj de cucú”, debe ayudarse al “Cargador de piedras”, “con mucho trabajo... penosamente y a cada intento”, “disminuir la velocidad con cortesía” ante ese “Obstáculo venenoso”, mostrarse gomoso en compañía del *Précieux Dégoûté*, contemplar al *Hijo de las estrellas* “blanco e inmóvil, pálido y hierático”, hacer hincapié en esa *Descripción automática* con un juego “pesado como una marrana”, o “ligero como un huevo”, y dar al “Coral inapetente” que abre *Deportes y diversiones* el carácter “huraño y rabioso” que se impone, puesto que Satie nos advierte: “He puesto aquí todo lo que sé sobre el tedio. Dedico este coral a los que no me quieren”.

El espíritu de juego no excluye la coherencia, tampoco hace perder de vista la unidad de una página. Herméticas puntualmente, las indicaciones, ya enlazadas, definen bastante bien la continuidad lógica del discurso musical. Es así como se logra el crescendo expresivo de la 3a. “Danza defectuosa”: “más... mejor... más... muy bien... maravillosamente... perfecto... no más fuerte... sin ruido... muy lejano”; y la tensión interior del preludio del 3er. acto del *Hijo de las estrellas*: “muy lento, muy bien... siga... mirarse de lejos... muy bien... lo mismo... sin estremecerse demasiado... estar más cerca... seguir así... mirarse de lejos... ignorar su propia presencia... fuerte... subiendo... muy bien... en la cabeza... lo mismo... sin irritarse... concluir para sí mismo... seguir así”.

Y además Satie es un pianista que se dirige a otros pianistas, y las indicaciones de la 3a. *Gnosiana*: “de manera de obtener un hueco... lleve eso más lejos... hunda ese sonido”, son consejos explícitos, formulados de manera desconcertante para el lego en la materia. Está muy cerca ya de un lenguaje especializado: “rendido... con el ‘rabillo’ de la mano... hacerse visible un momento”, sugiere en la 1a. “Danza defectuosa”; “súbase a sus dedos”, le pide al intérprete en “Españaña”; y en la 3a. y 7a. danza de la *Trampa de Medusa*: “¡ríase, sin que se sepa! —a grito pelado, ¿verdad?”

Puramente irónicas, expresivas en su intención, coherentes en su continuidad, precisas en su tecnicismo, las indicaciones que Satie destina al intérprete son también —son sobre todo, diríamos tentativamente— de carácter moral, lo cual nos

remite a la modestia estética ya demostrada con relación a las anotaciones liminares de tempo y expresión, a ese rechazo de la presunción que va a la par del laconismo y la distancia. Esa coincidencia de la estética con la ética —tan importante para comprender a Satie— se expresa con toda naturalidad en la *Misa de los pobres*: “con desprendimiento del presente”, recomienda Satie, “sin ostentaciones... esforzarse a la renuncia... verdaderamente... afirmativo... misma afirmación, pero más interiorizada”, y siempre “muy cristianamente”. Esta relación aclara también otras partituras profanas: “ligero, pero decente”, dice en el *Penúltimo pensamiento* no. 2; “con gran bondad... sin orgullo”, en la 2a. *Gnosiana*; “modestamente” en el segundo de los *Aires para salir corriendo*; “cándidamente simple y sutil”, en la 1a. “Danza defectuosa”; “con humilde y dulce simplicidad”, en un esbozo de *Rêverie* de 1900.



William D. Bramhall, jr., caricatura de Erik Satie.

El candor que no encontramos en la evocación del mundo infantil de Satie, brilla acaso en su arte más allá de este pretexto temático... Pero Satie mismo refutaría tal hipótesis, inmodesta y complaciente: "Aléjense del orgullo —escribía en diciembre de 1913—: de todos nuestros males, es el que más nos estríñe".<sup>23</sup>

### Literatura y humor

Como dijimos anteriormente, las partituras de Satie fueron invadidas poco a poco, a partir de 1903, por un texto que no se dirige expresamente al ejecutante y que ya no tiene nada que ver con las indicaciones de tiempo y de expresión; un texto que parece funcionar de manera autónoma, primero fragmentado y luego en un continuo entre los pentagramas, reduciendo otro tanto las indicaciones de "juego". Antes de elucidar la relación entre la música y ese nuevo discurso, tratemos de definir su carácter.

El monólogo del autor es un discurso directo que aparece como confidencia en la partitura. "Tuve un perro —leemos en el 2o. *Pecadillo importuno* —que se fumaba a escondidas todos mis puros. Se puso mal del estómago". O bien, en la 1a. pieza de la misma serie: "Conocí un niño pequeño que le tenía envidia a su perico. Le hubiera gustado saberse sus lecciones tan bien como el perico se sabía las suyas". A veces el monólogo del autor se dirige al personaje presentado en el título. Así le habla a la "bella durmiente" que recibe la *Alborada*: "Escuche la voz de su amado. Puntea un rigodón... ¿Lo escucha usted? ¿se está riendo acaso? No, la adora, dulce belleza. Vuelve a puntear un rigodón con todo y un resfrío. ¿Se niega a amarlo?...". También de ese *Colin Maillars* estilo Verlaine: "Busque, señorita. El que la ama está a dos pasos. Qué pálido está: sus labios tiemblan. ¿De qué se ríe? El corazón se le sale del pecho. Pero usted pasa sin darse cuenta". A veces, por último, el propio personaje dice el monólogo. Escuchemos "lo que dice la pequeña Princesa de los Tulipanes": "me gusta mucho la sopa de col, pero más me gusta querer a mi mamacita. Hablemos quedito, porque a mi muñeca le duele la cabeza: se cayó del tercer piso. El doctor dice que no es nada".

También aparecen diálogos al margen de la música. Diálogo entre el autor y un personaje: "—El mar es ancho, señora. En todo caso es bastante profundo. No se siente en el fondo, está muy húmedo... ¡Está toda mojada! —Sí señor". O bien el autor se borra y deja dialogar a los personajes: "—¿Se enterarán mis abuelos que me he portado bien?, dice inquieto el niño pequeño de *Niñerías pintorescas*. —Sí, responde la Mamá. —¿Quién les dirá? —Lo leerán en los periódicos". Ese diálogo puede convertirse a veces en el tema mismo de la pieza musical: "—Déjenme

<sup>23</sup> *Escritos atribuidos*, 1913, *Ibid.* p. 142.



## CARTA DE ERIK SATIE A VALENTINE HUGO

Traducción de Sofía González de León

Arcueil-Chacan<sup>1</sup>  
18 de enero de 1917

Querida amiga, le había anunciado un neumático<sup>2</sup>; aquí está. Llega tarde pero no es mi culpa, créame. ¿Cómo está? ¿Y el buen Stera? Comuníqueme mi amistad, se lo ruego; lo mismo para usted, por supuesto. ¿Qué estoy haciendo? Trabajando en *La vida de Sócrates*. Encontré una hermosa traducción: la de Victor Cousin. Platón es un colaborador perfecto, muy dulce y nada inoportuno. ¡Un sueño, vaya! Le escribí a la buena Princesa<sup>3</sup> sobre esto. Estoy nadando en alegría. ¡Por fin! soy libre, libre como el aire, como el agua, como una oveja salvaje. ¡Viva Platón! ¡Viva Victor Cousin! ¡Soy libre! ¡Muy libre! ¡Qué felicidad! Le mando besos de todo corazón. Usted es mi querida niña mayor.

Su hermano mayor: E.S.



<sup>1</sup> Comunidad sobre el río Sena cercana a París donde vivía Erik Satie  
<sup>2</sup> El "pneu" (pneumatique) era una carta que, en ciertas grandes ciudades, se enviaba rápidamente por una red urbana de tubos de aire comprimido.  
<sup>3</sup> La Princesa de Polignac, que encargó la obra a Satie.

hablar”, ordena precisamente “la que habla demasiado”. —“Escúchame”, replica el marido. —Tengo ganas de un sombrero de caoba maciza. La señora Tal tiene un paraguas de hueso. La señorita Fulana se casa con un hombre tan seco como un cucú”. —Escúchame. —A la portera le duelen las costillas”. Después de estos discursos dignos de *La cantante calva*, “el marido muere de agotamiento” (“de un triste soplo”, le señala Satie al intérprete).

Más allá del empleo de ese estilo directo, las principales categorías retóricas del discurso son puestas en práctica por Satie. Poco discurso explicativo, es verdad: “El tango es la danza del diablo. Es la que prefiere. La baila para enfriarse”, dice en la pieza no. 7 de *Deportes y diversiones*. En cambio utiliza la narración abundantemente. ¿A qué se dedica el pulpo? “El pulpo está en su cueva, se divierte con un cangrejo. Lo persigue. Se le atraganta. Despavorido, se le enredan las patas. Se toma un vaso de agua salada para reponerse. Esa bebida le hace mucho bien y lo ayuda a pensar en otra cosa”. Además de narrador, Satie se convierte en comentarista de paso, lo cual da como resultado una mezcla de discurso narrativo y exclamativo: los “Edriophthalma, crustáceos de ojos sésiles, muy tristes de su condición, están todos reunidos: —¡Qué triste!, dice un padre de familia. Se ponen todos a llorar. ¡Pobres bestias! ¡Qué bien se expresó! Gran lamento...” Si el autor retoma la palabra es para prodigar sus consejos, sus conocimientos, en un tono netamente descriptivo. Por ejemplo: en el “Pequeño prelude para el día”: “Levantarse bien... comportarse bien... Peinarse bien... Conducirse bien... Pasearse bien... Portarse bien”. En otro registro, he aquí la norma coreográfica de la “Danza acorazada”: “Se baila en dos filas. La primera fila no se mueve. La segunda se queda inmóvil. Los bailarines reciben un sablazo que les parte la cabeza”.

El discurso, simplemente descriptivo a fin de cuentas, impone imágenes espectaculares que después veremos si se encuentran en la música. Leemos, por ejemplo, en la “Marcha de la gran escalera”: “Es una gran escalera, muy grande. Tiene más de mil peldaños, todos de marfil. Es muy bella. Nadie se atreve a usarla, por miedo a estropearla”, al grado que el buen rey, “para salir, salta por la ventana”. Aunque no siempre revestida de esa grandiosidad hollywoodiana, la descripción, puramente nominal y puntillista, se limita a crear ambientes por la simple evocación de palabras con un fuerte sabor local. He aquí, breve síntesis de Chabrier y de Bizet, la “Españaña” parisina de Satie: “sous les grenadiers... comme à Sevilla... la belle Carmen et le peluquero... Puerta Maillot... ce bon Rodriguez... n'est-ce pas l'Alcalde?... Plaza Clichy... Rue de Madrid... les cigarières... a la disposición de Usted”.<sup>24</sup>

Resultaría muy burdo pretender demostrar los mecanismos del humor de Satie.

<sup>24</sup> Conservamos el texto original que juega con el idioma español. (N. de la T.)

“Salida por la mañana. Llueve”, constata al comienzo de *Embriones desecados*, y al final de la misma pieza: “Regreso a casa por la noche. Llueve”. Vacila entre la falsa objetividad y la falsa ingenuidad. “¿Qué veo? —pregunta extrañado al comienzo de *Idylle*— el riachuelo está todo mojado” y mientras toma su “baño de mar”, constata de nuevo: “Éstas son buenas viejas olas. Están llenas de agua”. Las referencias históricas (“Boiorix, rey de los Cimbrios”, Luis XI, famoso por su bondad), la erudición del naturalista (“observaba una holoturia en la bahía de Saint-Malo”), las alusiones literarias (“para pensar mejor, el Negro sostiene su cerebelo con la mano derecha y los dedos separados”), una pizca de exotismo (para jugar golf, “el coronel se viste de “tweed” escosés, de un verde violento”, mientras que “el Alcalde” en persona atraviesa la “Plaza Clichy” de “Españaña”), son interferencias bienvenidas en el discurso de Satie, y veremos que el mismo procedimiento abunda ampliamente en la música también.

Todo esto va a la par de una incoherencia cuidadosamente cultivada —en “De cacería”: “¿Escucha usted a ese conejo que canta? El ruiseñor está en su madriguera”— y de un marcado gusto por las bromas de cajón, especie de demagogia o de juegos de palabras llevados al infinito<sup>25</sup>: el título ya citado:

<sup>25</sup> En francés “mise en abîme”, expresión originalmente aplicada a la pintura



Satie en 1924. Fotograma de *Entr'acte* de René Clair.

“Crepúsculo matinal (al mediodía)” ofrece el ejemplo más claro. Ese procedimiento se aplica a veces a la estructura misma de la obra: en *Valses Distingüees du Précieux Dégoûté*, cada uno de los valsos se propone describir al personaje: “su estatura”, “su binóculo” y “sus piernas”. Estos subtítulos, relacionados entre ellos aunque sin relación aparente con la música que anuncian, están, a su vez, encabezados por citas a modo de epígrafes que no tienen ninguna relación inteligible con ellos. Satie apela, para “su estatura”, a la Bruyère (“quienes perjudican la reputación o la fortuna de otros por no evitar un mal comentario, merecen una pena infamante”); para “su binóculo”, cita a Cicerón (“Nuestras viejas costumbres prohibían a un adolescente mostrarse desnudo en los baños”); y para “sus piernas” a Catón (“El primer cuidado del propietario, al llegar a su finca, debe ser el de saludar a sus penates domésticos”). Y por supuesto, cada cita aparece con su fuente, eventualmente el nombre de los traductores, a fin de dar a la referencia toda la gravedad que conviene. Otro ejemplo de broma de cajón —característica que atañe a la música y al texto— lo ofrece la pieza no. 2 de *Embriones desecados*. He aquí el mecanismo:

—1er. grado: la inscripción informa que los “Edriophthalma” son crustáceos “muy tristes por naturaleza”. Comicidad por la personificación de los crustáceos.

—2o. grado: por coherencia puramente literaria, Satie nos señala, hacia el final de la primera mitad de la pieza, que “se ponen todos a llorar”. La comicidad viene del efecto lógico de una premisa fantaseosa.

—3er. grado: ese gemido engendra, en el aspecto musical, la cita (¡en do mayor!) de la “Marcha fúnebre” de la *Sonata en Si bemol menor* de Chopin. Aquí, la comicidad viene de la adecuación y de la desproporción simultáneas de la causa y el efecto.

—4o. grado: esta imitación musical implica una explicación textual de Satie: “Cita de la célebre mazurka...” El pivote de la broma es Chopin, puesto que marcha fúnebre = Chopin y Chopin = Mazurka. La comicidad viene de la inutilidad de la explicación de una cita musical universalmente conocida, y por otra parte, de la incompatibilidad esencial de una marcha fúnebre con una mazurka.

—5o. grado: ... de la célebre mazurka “de Schubert”. Lo cómico viene aquí del error, puesto que Satie sustituye a la ya aprobada ecuación mazurka = Chopin, la fantaseosa ecuación mazurka = Schubert. A la inversa, la secuencia Schubert-mazurka-Chopin (nunca mencionado) —marcha fúnebre— llantos existenciales-tristeza endógena de los crustáceos... permite apreciar la sinuosidad del recorrido de asociaciones.

Del juego de palabras obvio y a veces pasado de moda al “non-sens” tan apreciado por los surrealistas, pasando por la más loca fantasía y la parodia más irrespetuosa, el humor de Satie es, si se puede decir, el de un hombre de buen

humor, desprovisto del espíritu de ironía, de sátira, de agresividad declarada plasmado en los escritos públicos del autor. Esa mala lengua no tenía oreja malvada.

### *Discurso literario y discurso musical*

Este último ejemplo nos lleva a abordar, junto con el problema del humor musical, el de la relación profunda entre el discurso musical y el texto, y los modos de comunicación de éstos.

La música humorística, según Debussy, “no existe en sí: necesita siempre la presencia de un texto o de una situación”.<sup>26</sup> Debussy se refería, sin duda, a la situación y al texto dramáticos. Pero es verdad que el humor musical supone una referencia común al compositor y al oyente, casi siempre por medio de la cita musical, y su eficacia depende tanto de la distancia de la cita respecto al discurso en el que se incluye, como de su acierto. El disfraz, la caricatura, la sorpresa son los elementos motores de la picardía.

En Satie, la cita musical se apoya generalmente en el texto, que introduce un elemento adicional de comicidad. De esta manera, el compositor de *La derrota de los Cimbrios* toma la precaución de plantear la escena en un texto preliminar: “Un niño muy pequeño duerme en su muy pequeña cama. Su muy viejo<sup>27</sup> abuelo le da diariamente una especie de extraño pequeño curso de Historia General, extraída de sus vagos recuerdos. Le habla frecuentemente del célebre rey *Dagobert*, del Señor Duque de *Malborough* y del gran general romano *Marius*. En sueños, el muy pequeño niño ve a esos héroes combatiendo a *los Cimbrios*, en el día de Mons-en-Puelle (1304)”.

La obra empieza *sin mucho movimiento*, sigue con un descenso de tresillos cubriendo dos octavas, llamado *lluvia de venablos*. Luego aparece, ilustrando el *Retrato de Marius*, el comienzo truncado del tema *Malborough s'en va-t-en guerre*<sup>28</sup>, en Do mayor, luego en Si bemol, y en los graves, en La menor. ¿Por qué *Malborough* para *Marius*? Símbolo de la amenaza extranjera, sin duda. Puesto que le sigue de inmediato el tema integral del *Rey Dagobert*, ilustrando la aparición de *Boiorix, rey de los cimbrios*, valor nacional encarnado en una melodía francesa. Luego viene el tema, esta vez completo, de *Malborough: hay dolor*, precisa Satie, con un acompañamiento en una tonalidad menor. No llega al contrapunto de los dos temas, pues un ascenso de tresillos sobre 2 octavas (igual al descenso inicial) introduce un elemento nuevo e inesperado por su anacronismo: *los Dragones de*

<sup>26</sup> Carta al crítico Pierre Lalloy, 1907, en A. Rey, *Op. Cit.*

<sup>27</sup> En esta cita los subrayados son del autor.

<sup>28</sup> La canción conocida en español como “Mambrú se fue a la guerra”.



Boceto de *Mercure*.

*Villars*, del título de la ópera cómica de Aimé Maillart (presentada en París en 1856). Un breve calderón introduce en "piano" el tema del *Rey Dagobert*, que se apaga con un Re grave "pianissimo". La obra podría acabar así, pero un final grandioso de acordes sostenidos aseguran el triunfo del *Rey Dagobert*, a costa de un último comentario anacrónico: ¡como si fuera la coronación de Carlos X! El simbolismo musical es claro y se deriva por completo de las circunstancias iniciales, citando los personajes confundidos en la memoria del abuelo y en el sueño del niño.

La razón de las citas musicales no es siempre tan explícita, y, casi siempre, el título mismo de la obra da la clave de la cita. Como casi todas provienen del repertorio de canciones infantiles, se pueden identificar fácilmente: "Maman les p'tits bateaux"<sup>29</sup>, en un balanceo de barcarola, para ilustrar "En un navío", la "Carmagnole" para ilustrar (con una buena dosis de humor negro) "En un faro",

<sup>29</sup> "Mamá, ¿los barquitos tienen pies?...", dice la canción.

"Nous n'irons plus au bois"<sup>30</sup> (ya presente en Debussy) para *Arrepentimientos de los encarcelados*, "La casquette du Général Bugeaud"<sup>31</sup> para la "Danza acorazada". Fuera del repertorio infantil hay que señalar el tema de "No hables, Rosa, te lo ruego" (Duo de Sylvano y Rosa en la ya citada *Dragones de Villars*) que ilustra, por supuesto, la desesperación del marido de "La que habla demasiado"; el ritmo de jota de la "Españaña" que predomina sobre la célula rítmica de Chabrier; el allegro *alla turca* de Mozart coronando, con un trino a la octava, la "Tirolesa turca".

Desde el punto de vista del análisis del discurso, hay que señalar que las citas musicales funcionan casi siempre a partir de referencias literarias. Si "En un navío" implica naturalmente la aparición del tema "Maman les p'tits bateaux", si su adecuación se percibe correctamente y si el circuito semántico se cierra entre la cita y el título de la obra, es porque el oyente sabe que ese tema infantil lleva ese título. Esta es la condición necesaria y suficiente de la cita. Porque, ¿en qué consistiría un tema musical marítimo por sí solo?

No pasa lo mismo en las ilustraciones sonoras de textos y de títulos de la propia invención de Satie y que funcionan de manera específicamente musical. Hay unas muy simples: cuando en "Enloquecimientos graníticos", "el reloj del viejo pueblo abandonado va a dar, también él, un gran golpe (el de las trece horas)", Satie alinea, a lo largo de cinco blancas con punto ligadas, trece acordes disonantes en "pianissimo". Y cuando, en las *Horas seculares e instantáneas*, "la sombra de unos árboles milenarios marca 9:17 Hrs.", 9 negras y 17 corcheas sucesivas vienen a marcar esa afirmación. La correspondencia entre texto y música no tiene siempre, por fortuna, un carácter tan simplista, puede tomar una calidad expresiva real. El embrión de *Holoturcia*, con su base rítmica de dobles corcheas (que deben tocarse como "pequeño ronroneo") ofrece una perfecta réplica de los "Clásicos Favoritos", tan apreciados por los pianistas. El ostinato de tresillos circunscritos a un registro medio ilustra bien el incesante parloteo de "la que habla demasiado". "He aquí los tambores": los trinos en Re y en La graves, preceden la marcha en Do mayor, subrayando el carácter guerrero de "En un casco". Los grandiosos "finale" de *Embriones desecados*, interminable serie de acordes perfectos, es un pastiche de las obras sinfónicas que no saben acabar. La melodía en vilo, sobre una base arpegiada y móvil, es una "Danza defectuosa". "El cargador de grandes piedras" asocia a la imagen del esfuerzo físico, el procedimiento rítmico de calderones repartidos irregularmente en los tiempos débiles de los grupos de dobles corcheas, y termina sobre un enorme acorde disonante: "ya estuvo: ¡se cae!". Sin dejar el terreno de la

<sup>30</sup> "No iremos más al bosque".

<sup>31</sup> "La gorra del General Bugeaud".

música pura, y limitándonos a la serie de *Deportes y diversiones*, sobresale también la base rítmica imperturbable de “El columpio”, el movimiento ligado de “La pesca”, las escalas incesantes sugiriendo la marea en los “Baños de mar”, las corcheas con punto que llueven como confetti en el “Carnaval”, la dispersión sonora de “Cuatro esquinas”, las síncopas del “Tango”, el galope obstinado de “Las carreras”, los prolongados ascensos y descensos del “Trineo” —al grado que, para un músico, la visión de la página refleja ya la imagen del título y no podemos evitar pensar en los *Caligramas* de Apollinaire.

Si hubiera que reducir nuestro análisis, sobre este punto, a un solo pasaje de la obra de Satie, escogeríamos el texto y los procedimientos musicales de la pieza no. 1 de *Descripciones automáticas* que lleva por título “En un navío”:

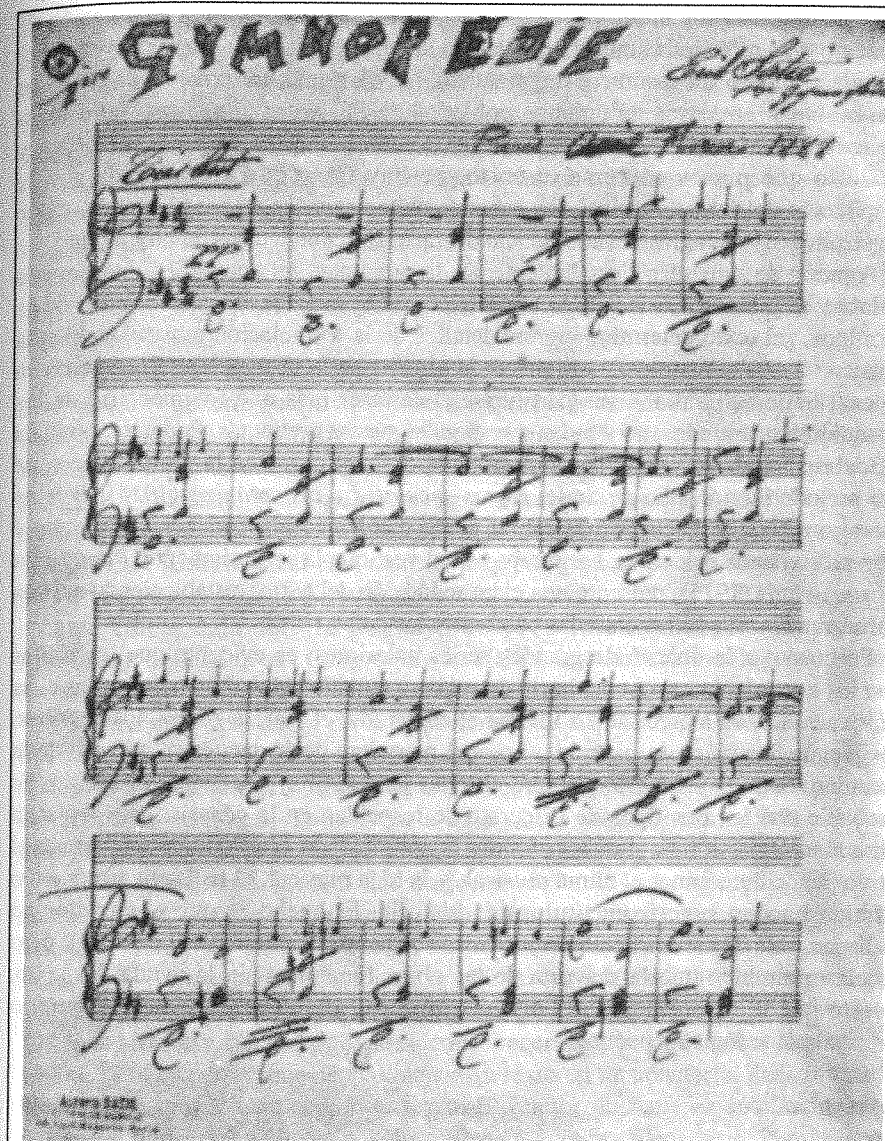
#### TEXTO

- a merced de las olas
- pequeño rocío del mar... otro
- una corriente de aire fresco
- melancolía marítima
- pequeño rocío del mar... más
- suave cabeceo
- el capitán dice: muy bello viaje
- el navío se carcajea
- paisaje a lo lejos
- pequeña brisa
- pequeña salpicada de cortesía
- para atracar al muelle

#### SONIDO

- base rítmica de barcarola, medio
- 4 dobles corcheas descendientes
- 8 dobles corcheas ascendentes
- tema melódico en tonalidad menor
- 4 dobles corcheas descendentes (*idem*)
- el acompañamiento sube y baja
- 8 dobles corcheas en la octava superior: valor de discurso directo
- continuación de la melodía en tonalidad mayor
- 16 dobles corcheas ligadas y estacionarias: valor de panorámica
- 24 corcheas ligadas (*idem*)
- 4 dobles corcheas descendientes (*idem*)
- 7 negras tenidas y final al unísono

A lo largo de la obra, el nominalismo puntillista del discurso literario encuentra su equivalente musical exacto en el ritmo y en el tratamiento melódico (y armónico), lo que justifica el título deliberadamente anti-impresionista de la obra. Se podrían calificar más bien de micro-realistas estas *Descripciones automáticas*.



Primera página manuscrita de la *Gymnopédie No. 1* (1888).

La imaginación de Satie, ya sea puramente sonora o basada en la articulación de un texto o en referencias musicales, respeta siempre el discurso musical. Aunque el discurso literario sea lacónico, fragmentado, móvil, o más uniforme, organizado en frases, luego en textos autónomos poblados de imágenes obsesivas, Satie logra siempre en sus partituras el acuerdo del texto con la música. Por más hermético y gratuito que pueda volverse el texto, no hay frase que no coincida con la respiración del fraseo musical, los esbozos de temas y los ataques rítmicos, y que no se pliegue a la lógica del sonido, sin desfases ni redundancias de ningún tipo.

A partir de esto surge, evidentemente, la pregunta: ¿el sonido es anterior y la palabra el pretexto, o la palabra anterior y el sonido su ilustración? En otros términos, ¿el texto determinó ciertos detalles de la formulación musical, o bien la música recurre al texto para enriquecer la escasez de la inspiración? El esmero con el cual Satie caligrafiaba sus partituras, el carácter más que fragmentario de los bosquejos encontrados, no ayudan a responder a estas preguntas. Podemos sin duda descubrir una evolución en la obra de Satie. Es cierto que en la última gran serie del periodo humorístico de Satie, *Horas seculares e instantáneas* (1914), el texto literario rebasa al discurso musical, al grado que las correspondencias entre uno y otro no son nada evidentes. La prueba es, tal vez, que la serie siguiente, *Penúltimos pensamientos* (1915), presenta una clara reducción del texto, restableciendo así una correspondencia poética entre las palabras y las notas.

En cuanto a la docena de grandes series anteriores, es evidente que los títulos son los que orientan al oyente hacia un registro temático global y en donde las citas musicales vienen a precisar y a ilustrar el contenido: el mar, la guerra, los deportes, los juegos, los niños, la historia... Lo cual no quiere decir que, en el proceso de la creación, Satie haya puesto primero el texto y de allí haya deducido el sonido. Es probable que los dos tipos de discursos se respaldan en la génesis, para llevar la obra a su término (que nunca está muy lejano, dada la brevedad de las obras): el título puede determinar el clima musical, y la idea musical, el hallazgo armónico o rítmico pueden sugerir un título, una historia. El hecho es que el carácter no indispensable de ciertos detalles musicales aboga por la anterioridad del texto; pero es cierto también que la mayoría de las obras funcionan sin la ayuda del texto, puesto que la organización del discurso musical es suficientemente explícita, o musicalmente lógica y poética.

### ¿Arte total?

No hay duda de que, habiendo recurrido a otras formas de expresión además de la sonora, Satie haya soñado con una expresión artística total. Además de que ese sueño es muy de su época, refleja la vida, la persona misma, el hijo de un editor

(ocasional) de música maniático de la compaginación, de la viñeta comentada, de la caligrafía, del diseño gráfico, como lo prueban las numerosas fichas encontradas en el desorden de su recámara en Arcueil, después de su muerte. En una reflexión escrita en 1922, habiendo renunciado diez años antes a mezclar texto y música, confiesa de nuevo, en una comparación entre los libros y las partituras, su nostalgia por un arte total que hiciera de la partitura un fin en sí mismo: "En pocas palabras, el libro es un objeto real, una especie de joya, una forma de obra de arte. Es un todo (...) La obra musical, en cambio, no tiene nada de esas valiosas portadas (...) Me temo que la música no podrá tener nunca las mismas cualidades de edición que la literatura. Tipográficamente, tendría que tener, tal vez, una presentación totalmente distinta".<sup>32</sup>

Parece una gran ambición la de Satie. No obstante, en el prefacio de *Deportes y diversiones* —la serie que, en 1914, se acerca más a ese ideal de arte total, puesto que está ilustrada por Charles Martin (al grado que sólo estuvo disponible en facsímiles durante mucho tiempo)— Satie hace abstracción de su texto con bastante modestia: "Esta publicación —escribe— está constituida por dos elementos artísticos: dibujo y música. La parte del dibujo por rasgos, rasgos de ingenio<sup>33</sup>; la parte musical está representada por puntos, puntos negros. Esas dos partes, reunidas en un solo volumen, forman un todo: un álbum"... La primera obra de este álbum data del "15 de mayo de 1914 (por la mañana en ayunas)". Apollinaire publicaría sus *Caligramas* en 1918 y los cuadros-mensajes de Picabia son de los años 20...

Satie era muy consciente de la importancia de sus textos, sin embargo, nunca cambió su modo de empleo. Advierte, en una nota al pie de página de las *Horas seculares e instantáneas*: "A quienquiera. Prohibo leer en voz alta el texto durante la ejecución musical. Toda falta a esta observación ocasionaría mi justa indignación hacia el presuntuoso en cuestión. No se otorgará ninguna concesión". Y resulta sospechosa la nota del traductor de la edición bilingüe (ediciones Salabert) de *Deportes y diversiones*, quien hace su propia concesión: "Según el deseo de Satie, los textos deberían ser leídos entre las obras y no durante su ejecución". Aunque menos completa, la edición (también bilingüe) de Max Eschig nos parece, en ese sentido, mucho más fiable.

Ahora bien, hay que tener el valor de reconocer que, aunque la obra pianística de 1890 a 1914 es perfectamente audible sin su texto en un concierto, gana mucho en interés para quien tiene acceso al texto. El humor de Satie es sólo en parte un fenómeno musical y auditivo, y sólo se llega a apreciar plenamente con la lectura

<sup>32</sup> Edición, 1922, en Ornella Volta, *Op. cit.*, p. 54.

<sup>33</sup> En francés: "traits, traits d'esprit".

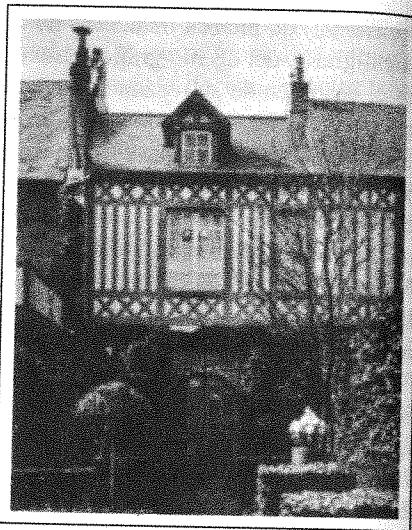
de la partitura. En su esfuerzo por ampliar los límites de la comunicación musical, Satie habría entonces fracasado en parte.

Reconocerlo no es minimizar al compositor. Tampoco podría ser de otro modo. Con dos tipos de discurso, uno para el ojo y otro para el oído, la obra no podrá nunca transmitirse integralmente. Al intentar jugar al mismo tiempo con el espacio en el que se inscribe el texto y con el tiempo en el cual se desarrolla la música, al convertir las palabras en un acompañamiento y las notas en un apoyo, la obra está condenada a no ser nunca plenamente comunicable. Las notas musicales son un medio de comunicación obligatorio (apoyo y conducto a la vez) entre el compositor, el intérprete y el

oyente; en cambio, las palabras, las gratuitas o las destinadas al intérprete, son un fin en sí mismas. Sin embargo, esas palabras son para el intérprete un fin puesto al servicio de un medio (el discurso musical), puesto que le permite enriquecer su interpretación. De este modo, se instaura —y eso es una gran innovación— un diálogo personal entre el compositor y el intérprete, y una forma de comunicación que, tomando el rodeo de la literatura, funda una convivencia y una complicidad nuevas. En ese sentido, Satie parece haber aportado algo original: la idea de que la música puede ser algo más que pura comunicación sonora. Mensaje nada despreciable para el futuro, de parte de alguien que afirmaba: “Si quieren vivir mucho, lleguen a viejos”.<sup>34</sup> Esa idea será retomada bajo otras formas y diversificada. Descubriremos que la música puede también ser una acción, que puede admitir la intervención del juego, del azar, que puede volverse anónima o que colectivamente funda una forma, tanto de ser, como de hacer: la comunicación entre el compositor y su público será uno de los problemas cruciales de los años subsecuentes.

Por supuesto que es fácil, para quien conoce el curso y el fin de la historia, hacer esta apreciación sobre los límites y la importancia de Satie. Ahora entendemos por qué Satie, hacia 1915, experimentó la duda o el hastío y decidió orientar su producción hacia otras direcciones. Se ha hablado de ruptura. ¿Acaso son tan divergentes las orientaciones que toma? Si desaparece el discurso literario de Satie,

<sup>34</sup> Cuadernos de un mamífero, *Ibid.* p. 32.



Casa natal de Satie en Honfleur.

aparece el de Platón en persona en 1918, en *Sócrates*; discurso, éste sí, perfectamente audible, y creador de una expresión de lírica original. Si las historias “abracadabrantés” imaginadas por Satie desaparecen, es sin duda porque encuentra en los argumentos de *Parade*, de *Mercurio* y de *Relâche* un apoyo favorable para su invención musical y con el ballet, una forma de ese arte total que por sí solo no pudo alcanzar. En este sentido, no habría ruptura entre el periodo humorístico y pianístico de Satie, y el de las grandes obras del final de su vida, sino una notable continuidad: su interés permanente por el discurso no-musical puesto al servicio de la música al tiempo que ésta puede aprovecharlo.

Están desde los logros indiscutibles, triunfos del laconismo, de la movilidad, del humor, como son los “Aires para salir corriendo”, o *Deportes y diversiones*, hasta las obras cuyo valor, 75 años después de su creación, está todavía lejos de ser unánime, como *Sócrates*. La obra de Satie es el fruto, casi siempre, del enfrentamiento de la música y la literatura. La distancia entre una y otra pudo haber variado, y también el compositor haber mantenido distancias variables respecto a ese doble discurso. ¿No es acaso el distanciamiento una de las claves del humor? Humor sobre las correspondencias entre las notas y las palabras, humor de las trampas, de los collages musicales, humor melómano que el compositor pretende compartir con su intérprete, humor anti-megalómano del compositor ante su obra, ante el acto de escribir, ante el mundo de la música. Capaz de componer, por “manía de las claves”,<sup>35</sup> sus *Preludios blandos para un perro* —magnífica prueba, subraya, *de desinterés*— lo mismo que dedicar sus tres *Penúltimos pensamientos* a Debussy, Dukas y Roussel, parece que Satie vivió en algún lugar a igual distancia del “Gato negro”<sup>36</sup> en donde aporreaba el teclado y de la Schola Cantorum en donde entró a los 39 años a aprender contrapunto, en un mundo en donde el humor era al mismo tiempo refugio y subterfugio.

La indiferencia afectada del discurso literario, con su falsa ingenuidad y su

<sup>35</sup> “Cleptomane”, en francés.

<sup>36</sup> Famoso cabaret al que acudían los artistas de la época.



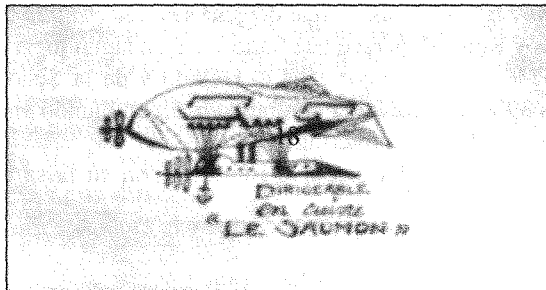
Satie a los 2 años de edad.

verdadera voluntad de provocación, tiene su equivalente en la simpleza aplicada al discurso musical, justo suficientemente sabia para dejar la impresión de que Satie podría hacer algo mejor. Albert Roussel comentaba, en una tarea particularmente ligera que Satie le entregó: "No se debería trabajar demasiado irónicamente".<sup>37</sup> Y es verdad que, a fuerza de reticencias mentales o de reticencias hacia el texto, Satie acaba por mostrar, al análisis, la suma de lo que se prohíbe solamente: el lirismo, la tragedia, la seriedad, la profundidad humana. Y el discurso literario, evaluado desde esta perspectiva, tampoco debe ser percibido como un elemento positivo que Satie se autorizara: no es más que un remedio para salir del paso, una compensación a la insignificancia del discurso musical.

Así se manifiestan los discursos en cuestión, y tal es su relación. En cuanto a su comunicabilidad conjunta no hay dudas, mientras se trate del intérprete como receptor. Pero el oyente no siempre encuentra el mismo interés. A menos que no se considere como un problema de comunicación musical, sino de comunicación cultural; al menos que no se convenga en que lo que cuenta en Satie no es la música, sino la estética; entonces, sí debemos reconocer que el conjunto del mensaje de Satie tiene un impacto muy superior al de la música misma, o al del texto, o a los dos reunidos. Es por eso que la idea de una música llamada "musique d'ameublement", música "que no está hecha para ser escuchada", es más significativa que las obras compuestas por Satie bajo ese nombre genérico (incluso orquestadas por Darius Milhaud).

La obra no es pues la suma de sus elementos constitutivos, un discurso musical y otro literario. Es otra cosa, sería el significado de esos dos significantes. Y esa otra cosa se convierte a su vez en un nuevo significante que tiene como significado una reflexión sobre la naturaleza profunda de la comunicación musical. ¿En dónde terminan esas superposiciones? Pero, como decía Satie en su elogio de Ambroise Thomas, ¿dónde diablos dejé mi paraguas?

<sup>37</sup> Manuscrito B.N. en A. Rey, *Op. cit.*, p. 67.



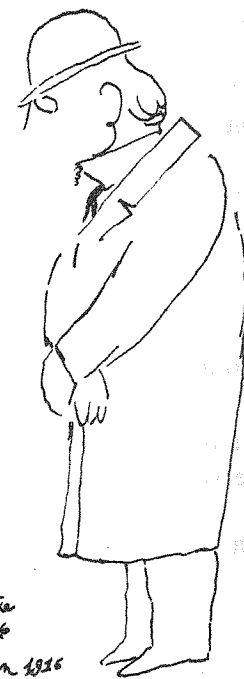
Dibujo de Satie

CATÁLOGO BILINGÜE DE LAS OBRAS DE SATIE MENCIONADAS (Salvo indicación contraria, son obras para piano)

- Ojives (Ojivas)* 1-2-3-4, 1886
- Sarabandes (Sarabandas)* 1-2-3, 1887
- Gymnopédies (Gimnopedias)* 1-2-3, 1888 (Nos. 1 y 3 orquestadas por Claude Debussy)
- Gnossiennes (Gnosianas)* 1-2-3, 1890 (No. 3 orquestada por Francis Poulenc)
- Sonneries de la Rose-Croix (Campanadas de la Rosa-Cruz)*, 1891
  - Air de l'Ordre (Aire de la Orden)
  - Air du Grand-Maître (Aire del Gran Maestro)
  - Air du Gran- Prieur (Aire del Gran Prior)
- Préludes (Preludios)*, 1888-92
  - Fête donnée par des chevaliers normands en l'honneur d'une jeune demoiselle (Fiesta ofrecida por los caballeros normandos en honor de una joven dama)
  - Prélude d'Erinhard
  - 1er. Prélude du Nazaréen
  - 2e. Prélude du Nazaréen (1er. y 2o. Preludios del Nazareno)
- Prélude du Fils des Etoiles (Preludio del Hijo de las Estrellas)*, 1-2-3, 1892 (orquestación parcial de Maurice Ravel)
- Dances Gothiques (Danzas góticas)* 1-2-3-4-5-6-7-8-9, 1893
- Prélude de la Porte Héroïque du Ciel (Preludio de la Puerta Heroica del Cielo)*, 1894 (orquestación de Roland Manuel)
- Upsud*, ballet en tres actos, 1892
- Messe des Pauvres (Misa de los pobres)*, para órgano, 1895
- Gnossiennes (Gnosianas)* 4-5-6, 1897
- Pièces Froides (Piezas frías)* 1897
  - Airs à faire fuir (Aires para salir corriendo)
  - Danses de travers (Danzas defectuosas) 1-2.3
- Geneviève de Bravant*, 1899
- Jack in the Box*, 1899 (orquestación de Darius Milhaud)
- Morceaux en Forme de Poire (Fragmentos en forma de pera)* 1-2-3-, para piano a 4 manos (orquestación de R. Désormières)
- Passacaille (Pasacalle)*, 1906
- Prélude en tapisserie (Preludio en tapicería)*, 1906
- Rêveries Nocturnes (Ensueños nocturnos)* 1-2, 1911
- En Habit de Cheval (En traje de caballo)*, para piano a 4 manos, 1911
- Aperçus désagréables (Apreciaciones desagradables)*, para piano a 4 manos, 1912
- Véritables Préludes flasques (puor un chien) [Verdaderos preludios blandos [para un perro]]*, 1912
  - Sévère réprimande (Severa reprimenda)
  - Seul à la maison (Solo en casa)
  - On joue (Jugando)
- Descriptions automatiques (Descripciones automáticas)*, 1913
  - Sur un vaisseau (En un navío)

- Sur une lanterne (En un faro)
- Sur un casque (En un casco)
- Embryons déséchés (Embriones desecados)*, 1913
  - d'Holothurie (de holoturia)
  - d'Edriophthalma (de Edriofthalma)
  - de Podophthalma (de Podofthalma)
- Croquis et Agaceries d'un Gros Bohomme en Bois (Croquis y provocaciones de un gran monigote de madera)*, 1913
  - Tyrolienne turque (Tirolesa turca)
  - Danse maigre (Danza raquítica)
  - Española
- Chapître tournés en tous sens (Capítulos orientados en todos los sentidos)*, 1913
  - Celle qui parle trop (La que habla demasiado)
  - Le porteur de grosses pierres (El cargador de piedras grandes)
  - Regrets de enfermés (Arrepentimientos de los encarcelados)
- Menus Propos Enfants (Menudos discursos infantiles)*, 1913
  - Le chant guerrier du Roi de Haricots (El canto guerrero del Rey de los Frijoles)
  - Ce que dit la petite Princesse des Tulipes (Lo que dice la pequeña Princesa de los Tulipanes)
  - Vals du chocolat aux amandes (Vals del chocolate con almendras)
- Le Piège de Méduse (La trampa de Medusa)*, 1913
- Les Pantins dansent (Los títeres bailan)*, 1913
- Enfantillages Pittoresques (Niñerías pintorescas)*, 1913
  - Petit prélude à la journée (Pequeño preludio para el día)
  - Berceuse (Canción de cuna)
  - Marche du gran escalier (Marcha de la gran escalera)
- Pecadilles Importunes (Pecadillos importunos)*, 1913
  - Etre jaloux de son camarade qui a une grosse tête (Estar celoso de su camarada cabezón)
  - Lui manger sa tartine (Comerse su pastelillo)
  - Profiter de ce qu'il a des cors aux pieds pour lui prendre son cerceau (Aprovecharse de que tiene callos en los pies para arrebatarse su aro)
- Vieux Sequins et Vieilles Cuirasses (Viejos sequies y viejas corazas)*, 1914
  - Chez le marchand d'or (Con el traficante de oro)
  - Danse cuirassée (Danza acorazada)
  - La Défaite des Cimbres (La derrota de los Cimbrios)
- Trois Valses Distinguées du Précieux Dégoûté*, 1914
  - Sa taille (Su estatura)
  - Son binocle (Su binóculo)
  - Ses jambes (Sus piernas)
- Heures Séculaires et Instantanées (Horas seculares e instantáneas)*, 1914
  - Obstacles vénimeux (Obstáculos venenosos)
  - Crépuscule matinal (de midi) (Crepúsculo matinal [del mediodía])

- Affolements granitiques (Enloquecimientos graníticos)
- Sports et Divertissements (Deportes y diversiones)*, 1914
  - Choral Inappétissant (Coral inapetente) —El columpio—La cacería —La comedia italiana —Le Réveil de la Mariée (El despertar de la recién casada) —Colin Maillard —La pesca —El veleo —El baño de mar —El carnaval —El golf — El pulpo — Las carreras — Les Quatre coins (Las Cuatro Esquinas) — El picnic — El "Waterchute" — El tango — El trineo —El flirteo — El fuego de artificio — El tenis
- Avant-dernières Pensées (Penúltimos pensamientos)*, 1915
  - Idylle (Idilio)
  - Aubade (Alborada)
  - Méditation (Meditación)
- Parade. (Desfile)*, ballet para orquesta, 1917
- Sonatine Bureaucratique (Sonatina burocrática)*, 1917
- Socrate (Sócrates)*, drama sinfónico para voz y orquesta de cámara, 1918
- Nocturnes (Nocturnes)* 1-2-3, 1919
- Petites Pièces Montées (Pequeñas piezas montadas)*, 1-2-3, para piano a 4 manos, 1919
- Musique d'Ameublement (Música de Amueblamiento)*, para piano a 4 manos, tambor y 3 clarinetes, en colaboración con Darius Milhaud, 1920
- Menuet (Minuet)*, 1920
- Mercuré (Mercurio)*, ballet para orquesta, 1924
- Relâche*, ballet para orquesta, 1924



Saltia  
1916  
Juan 1916

LUIS BUÑUEL

## INSTRUMENTACIÓN\*

*Para Adolfo Salazar*

### VIOLINES

Señoritas cursis de la orquesta, insufribles y pedantes. Sierras del sonido.

### VIOLAS

Violines que llegaron ya a la menopausia. Estas solteronas conservan aún bien su voz de media tinta.

### VIOLONCELLOS

Rumores de mar y de selva. Serenidad. Ojos profundos. Tienen la persuasión y la grandeza de los discursos de Jesús en el desierto.

### CONTRABAJO

Diplodocus de los instrumentos. El día que se decidan a dar su gran berrido, ahuyentarán a los espectadores despavoridos: ahora les

vemos oscilar y gruñir satisfechos por las cosquillas que les hacen los contrabajistas en la barriga.

### FLAUTÍN

Hormiguero del sonido.

### FLAUTA

La flauta es el instrumento más nostálgico. ¡Ella que en manos de Pan fue la voz emocionada de la pradera y del bosque, verse ahora en manos de un buen señor gordo o calvo...! Pero aun así, continúa siendo la Princesa de los instrumentos.

### CLARINETE

Es una flauta hipertrofiada. Algunas veces, el pobre, suena bien.

### OBOE

Balido hecho madera. Sus ondas, profundos misterios líricos. El oboe fue hermano gemelo de Verlaine.

### CORNO INGLÉS

Es el oboe ya maduro, con experiencia. Ha viajado. Su exquisito temperamento se ha tornado más grave, más genial. Así como el oboe tiene quince años, el corno tiene treinta.

### FAGOT

Los fakires de la orquesta son los fagotistas. A veces miran el tremendo reptil que tienen entre las manos y que les enseña su lengua bífida. Una vez hipnotizado, le acuestan en sus brazos, y se quedan extáticos.

\* Tomado de la revista *Horizonte*, Revista de Arte (1922-23), dirigida por Pedro Garfias.



Luis Buñuel.

### CONTRAFAGOT

Es el fagot del terreno terciario.

### ARPAS

Balcones dorados por donde unas señoritas endomingadas asoman sus bustos.

### XILÓFONO

Juego de niños. Agua de madera. Princesas tejiendo en el jardín, rayos de luna.

### TROMPETA CON SORDINA

Clown de la orquesta. Contorsión, pirueta. Muecas.

### CORNOS

Ascensión a una cumbre. Salida del sol. Anunciación. ¡Oh! El día que se desenrollen como un "mata-suegras".

### TROMBONES

Temperamento un poco alemán. Voz profética. Sochantres de vieja catedral con hiedras y veleta mohosa.

### TUBA

Dragón legendario. Su vozarrón subterráneo hace temblar de espanto a los demás instrumentos, que se preguntan cuándo llegará el príncipe de bruñida armadura que los liberte.

## PLATILLOS

Luz hecha añicos.

## TRIÁNGULO

Tranvía de plata por la orquesta.

## TAMBOR

Truenecillo de bambalina. "Algo" amenazador.

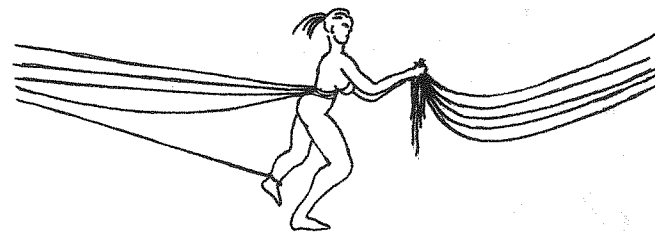
## BOMBO

Obcecación. Grosería. Bom. Bom. Bom.

## TIMBALES

Odres de aceitunas sonoras.

## TRES RETRATOS DE ESPAÑOLES DE TRES MUNDOS\*



JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

### MANUEL DE FALLA (1926)

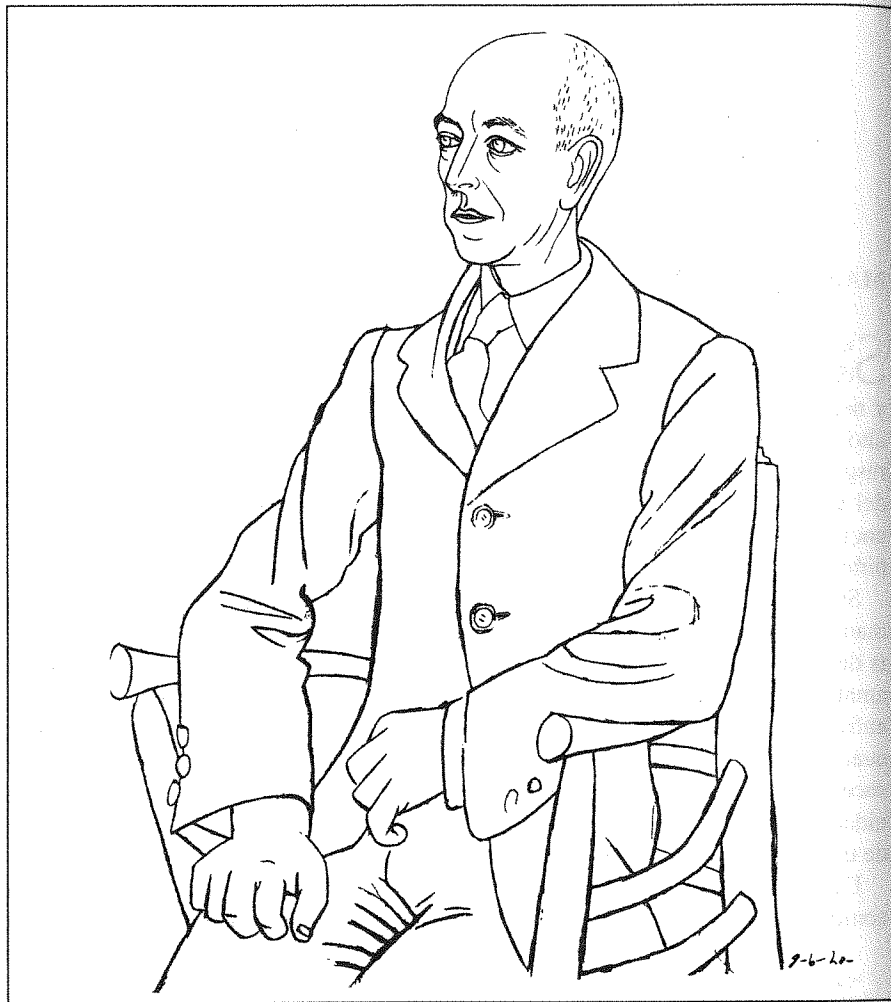
Se fué a Granada por silencio y tiempo, y Granada le sobredió armonía y eternidad. Tal paseante de la Antequeruela Alta ve acaso una menuda presencia neta y negra, bordes blancos, tecla negra de pie entre el lustroso hojear unánime de un alto jardín segundo; o enrojecido del sol polvo de ladrillo de un poniente áspero, rasgado, piado de aviones, un grupo de domingo en torno (manzanilla y galletas) del velador del jardín bajo: la romántica esbeltez granadina enlutada de encajes, la anciana siempre bonita de capota de otra moda, farsante bailarina extranjera, el niño Maceo cabeza de coco, algún poeta español.

Su hondo brío, no igualado luego en la música aquí, lo atesora Falla, recojido semanal, echándose en la cumulosa oleada de verdor profundo de los paseos en cuesta de la Alhambra, brazos de redonda lujuria seguida entre los duramente delicados amatistas, ópalos, rosas últimos de Sierra Nevada, verdad de Théophile Gautier; o enfrentándose desde San Nicolás, tal vez, con los cubos granas de la arquitectura cuadrada y maciza de las torres, quietas y solas bajo la imponderable ramificación sucesiva de los venosos ricos nublados vespertinos; o integrándose frente a la perennidad de tal ciprés no fúnebre, cortado, completo contra el naciente de luna alegre de un duradero carmen blanco.

De noche, suben los rumores de Granada: gritos de niños, campanas, balidos como estrellas menudas (que estamos con las grandes), un cornetín, medias coplas,

\*Se han respetado las peculiaridades ortográficas juanramonianas.

lamentos ondulados; y las luces incesantes de la Vega van y vienen. La soledad es absoluta en la Antequeruela, donde se exalta aquel balcón verde, con aquella persiana verde, con aquella farola verde (en el arroyo de la calle, la rata muerta). Y va tomando hora y sentido la esquina secreta de la tentación dramática, por la que, escondiéndose en la sombra de la luna, ronda el sueño del músico, sonriente y dichoso tras su rosario rezado, la rítmica fantasma con suspiros tentadores de la oculta cobriza, perdida canción jitana.

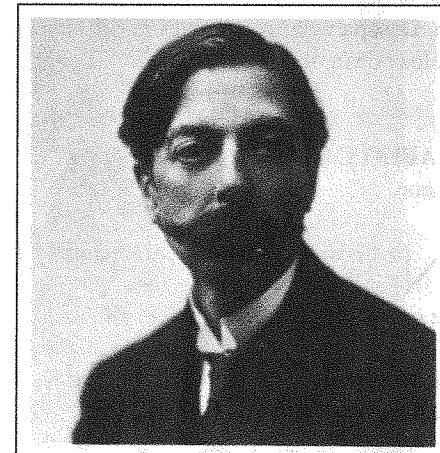


Manuel de Falla, dibujo de Picasso, 1920.

## ENRIQUE GRANADOS (1917)

Entró con abrigo doble, bufanda escocesa hasta los ojos, una manta pequeña en la mano, saltados los globos visuales muy convexos que veían, como los de Sócrates, media esfera; riendo bonachón con su bigotazo asiático palabras suaves y cariñosas, dejo catalán. Olvidado un momento del ambiente, me hablaba en un rincón de mi *Platerillo*, que le gustaba, decía, por sensitivo e irónico. Periquet trajo entonces las canciones que había que traducir de prisa para el estreno de *Goyescas*.

Era en Nueva York, 1916. Nieve y negro, calles de tubo, tiros de una inmensa total chimenea en cuyo fondo, sótano todo, miriadas de seres diminutos como insectos de microscopio, nosotros entre ellos, llevarán de un lado a otro colores nítidos y luces mates de todos los países, en fondos de extrañas coincidencias y disonancias. Ventanas con vida y muerte de cuadro de pintor, naturalezas muertas y vivas, otro museo de ventanas, todos los cuadros de todos los pintores del mundo. Y en todas partes (calles, parques, cuartos) los modelos de todos los cuadros del mundo, aun los más raros, con épocas y estilos superpuestos. Y muchos de nosotros saliendo de nuestros cuadros o hablando solos, como se habla en Nueva York, huyendo o queriendo llegar.



Enrique Granados.

Enrique Granados tenía miedo, horror, esto se le veía en el alma y en el cuerpo; horror ¿de qué? de todo, todavía del mar, de Nueva York abstracto, del hotel, del teatro, de la jente. Su redonda bondad toleraba, pero ¡con qué angustia evidente sin posible disimulo! Lo oí tocar el piano, por la tarde, tímido, lejano, fino, como disculpándose y escondiéndose bajo aquella Ana Fitziu carnal, oronda y tembladera; aceptando luego a medias el aplauso sin creer merecerlo, mirando a otra parte, del lado de Pablo Casals eclesiástico y de la Argentina vestida en la sala de maja grana.

La baraundada de Nueva York cojió a Enrique Granados y lo llevaba y lo traía, qué presagio, como el mar a un naufrago todavía libre. La ola sucia total lo dejaba aquí o allá, encima o debajo, lastimado o risueño. Un ciclón vertical me quitó entonces mi sombrero de copa, se lo llevó hasta un piso 50 de la estrecha calle y lo devolvió luego rápido y terminante, como un punto final a una lata de basura. Y a

Granados le cayó un ascua del elevado de carbón de la Sesta entre la bufanda y el bigote. Chamusquina. ¡Correr, huir, melodía, por aire o agua!

Por agua. Huyó al mar, su mayor angustia. "Si te persigue un león, échate al mar." Siempre en el camarote, me dijeron. Se asomaba un momento a la cubierta, embozado para ver menos, se espantaba de lo elemental y huía corriendo, como de lo monstruoso, adentro. ¿De qué huía? Y el *Sussex* fué torpedeado. Por miedo al mar se echó Enrique al mar, con su Amparo. Todos los otros se quedaron arriba, no había peligro. Los vieron un momento, todos desde lo alto, en una balsa de Caronte. Desaparecieron en una ola (él huyendo del horror; ella amante, fiel, seguidora, celosa de la ola, de la Venus fatal) para siempre.

### PABLO CASALS\*

viene.

No he oído en sala llena silencio más puro que el que emana de (circunda a) Pablo Casals cuando toca; porque, cuando toca, se oye, con su música lo que se oye en el silencio pleno (el silencio verdadero).

Él mismo sobrio, casto, echada la cabeza atrás, contra el infinito, parece tocar el silencio tanto como su música, que tiene, hermana desnuda, de plata, toda la calidad de silencio de oro.

Así un manantial puro en una honda soledad divina, o en el sueño. Último prestigio de la música suprema: el sonar, sin ser imitativa, a natural.

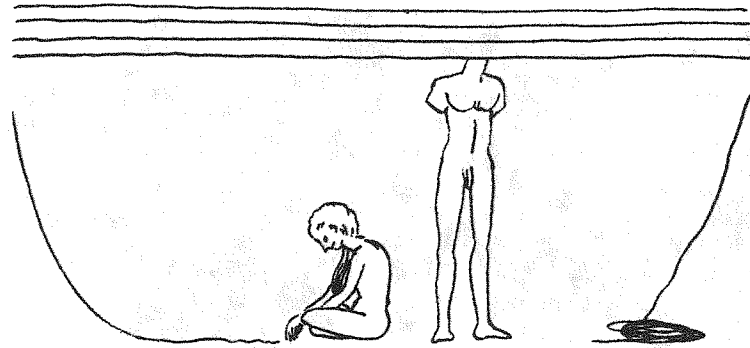
Se le encaja a uno el corazón porque como Pablo Casals toca en realidad (realmente) sobre su corazón, sacado fuera, parece —*si vis me flere*— que en vez de poner el arco en su violoncelo, lo pone en nuestro corazón.

\* Copiado del borrador autógrafo por Ricardo Gullón. Las palabras entre paréntesis figuran en el texto como versión alternativa de las que las preceden.



Granados y Pablo Casals.

## GREGUERÍAS MUSICALES



RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Era tan mal guitarrista, que se le fue la guitarra con otro.

Aquel pianista tocaba con tal furia, que parecía tocar a cuatro manos.

Los espárragos son los platillos con que toca a tambor batiente la primavera que llega.

El guitarrero que se inclina sobre su guitarra parece que se va a caer en el agujero de su pozo.

El tambor siempre tiene la cara sucia.

Hay momentos en que la bailarina mete una pierna en otra para girar mejor.

El pianista tiene el piano lleno de papeles, como si siempre estuviese en vísperas de examen.

El pianista se calienta los pies en los pedales.

La arpista toca la música de los telares de los tapices.

La pianista es una acariciadora de esqueletos de marfil.

La pulga hace guitarrista al perro.

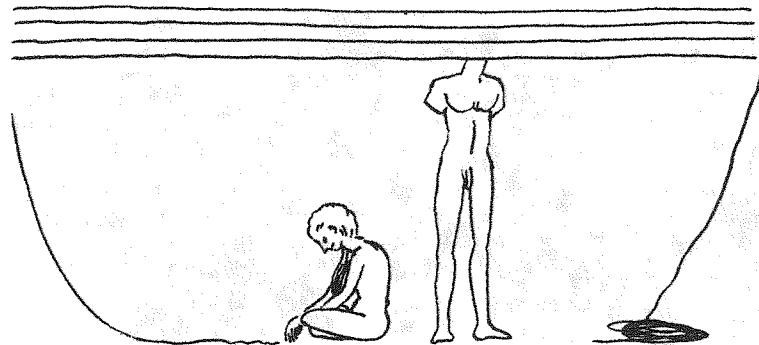
El primer trueno es el toque de tambor de órdenes de la tormenta.

El platillo es el sol de la orquesta.

El de los platillos espera, con uno en alto, la orden de la batuta para despertar a los que se han dormido.

La música de los discos está llena de ratones.

## GREGUERÍAS MUSICALES



RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Era tan mal guitarrista, que se le fue la guitarra con otro.

Aquel pianista tocaba con tal furia, que parecía tocar a cuatro manos.

Los espárragos son los platillos con que toca a tambor batiente la primavera que llega.

El guitarrero que se inclina sobre su guitarra parece que se va a caer en el agujero de su pozo.

El tambor siempre tiene la cara sucia.

Hay momentos en que la bailarina mete una pierna en otra para girar mejor.

El pianista tiene el piano lleno de papeles, como si siempre estuviese en vísperas de examen.

El pianista se calienta los pies en los pedales.

La arpista toca la música de los telares de los tapices.

La pianista es una acariciadora de esqueletos de marfil.

La pulga hace guitarrista al perro.

El primer trueno es el toque de tambor de órdenes de la tormenta.

El platillo es el sol de la orquesta.

El de los platillos espera, con uno en alto, la orden de la batuta para despertar a los que se han dormido.

La música de los discos está llena de ratones.

El niño que toca la armónica, chupa un caramelo de acordeón.

Ningún pizzicato más incitante que el de la liga sobre la carne, cuando la mujer, para refrescar el cerco que hace en su muslo, lo *pizca* con supremo arte musical.

La lira está hecha con los cuernos del poeta.

El banjo nació de una raqueta y una mandolina.

El disco es la ondulación permanente de la música.

Los violinistas de café reparten lonjas de jamón de violín.

Tocar la trompeta es como beber música empinando el codo.

\* Título de la redacción. Tomado de: Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías* (1947), en *Obras selectas*, Editorial Plenitud: Madrid, 1947.

## LOZANÍA DEL ARPA \*



JOSÉ BERGAMÍN

### BERGAMÍN MELÓMANO

No es este el lugar para adentrarse en tema tan vasto y complejo como el de la relación de José Bergamín con la música. Queremos tan sólo dar de pasada algunas referencias y señales mínimas para su apreciación. Según tenemos entendido, las primeras publicaciones de Bergamín en 1920 bajo seudónimo fueron de crítica musical. "Yo fui muy melómano en mi infancia, es muy peligroso", nos dice en una anotación de 1973. ¿Aludirá a ese peligro del que habla Tolstoi en la Sonata a Kreutzer? Sea como fuere, Bergamín da testimonio de sus inclinaciones musicales desde su primer libro *El cohete y la estrella* de 1923, de donde entresacamos el siguiente fragmento: "Moriría la petenera y tendría su entierro, pero resucitó después. Falla lo atestigua, porque puso los dedos en sus llagas". La petenera flamenca, nos dice C. J. Cela, "es la reina del cante campero, gallardo y sobrio como una yegua en libertad"; su ritmo es muy antiguo y se encuentra en composiciones cultas españolas del siglo XVIII. Bergamín no sólo nos remite al poema "Gráfico de la petenera" donde Lorca cantó su vida y muerte simbólicas, sino también a su revaloración e influjo en "El paño moruno", la primera de las Siete canciones populares españolas de Falla. Ya desde su primer libro, Bergamín da cuenta de su devoción e incondicional admiración por ese "andaluz universal" al que le dedica, "maestro en la música y en la fe", su libro *Mangas y Capirotos* publicado en 1933.

De su libro de 1934 *La cabeza a pájaros*, donde le reserva a la música un apartado completo titulado "Puente de plata", escogeremos, por su brevedad, las siguientes líneas: "La música pasa: el silencio queda". Sí, el silencio: "el silencio

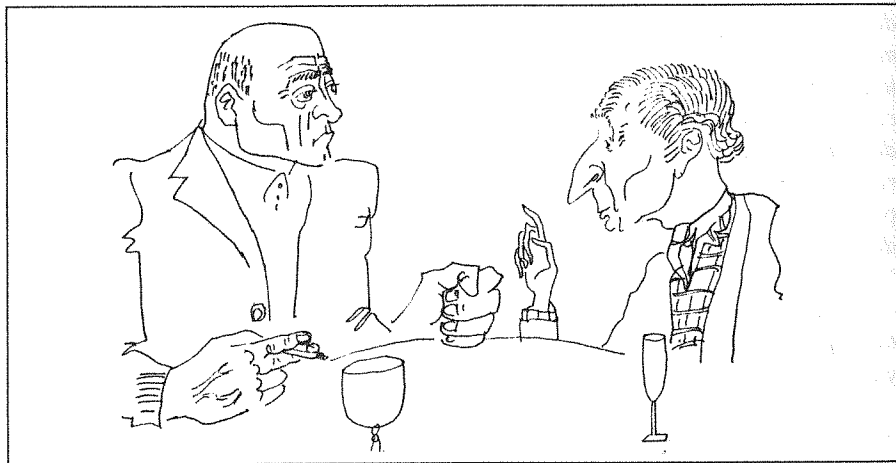
\* Tomado del Suplemento dominical de *El Nacional*, Revista Mexicana de Cultura, años cuarenta.

que dejan los sonidos cuando han pasado a ser carne del alma”, agregaríamos nosotros al decir de un poema de Juan Rejano. Y otro aforismo que nos habla de esa dimensión pitagórica del sonido: “El número es la prisión silenciosa de la música”.

Especial relevancia tiene para nuestro tema la aventura mexicana del bergamasco Don Lindo de Almería, tan magistralmente puesto en música por Rodolfo Halffter y tan ejemplarmente reconstruida por su más preclaro y ágil crítico: Nigel Dennis, en el libro del mismo nombre (Editorial Pre-Textos, Valencia 1988). A propósito de Halffter, es preciso mencionar el ensayo que escribió Bergamín cuando fue el estreno de su *Concierto para violín* en 1942: “Musaraña de la música”. El texto, además de constatar la estrecha y duradera amistad que unían a escritor y músico, es una divagación imaginativa un poco a la manera azoriniana que nos habla nuevamente de la significación de Falla para la transición decisiva de la música española contemporánea, de esa voz “que nos abrió, tan puramente, con ritmo danzarín y profunda cadencia melódica, popular y becqueriana, el espantamusarañero andaluz Manuel de Falla”. (c. f. Xochiquetzal Ruiz Ortiz, Rodolfo Halffter ed. CENIDIM, México, 1991, p. 209).

Como esa otra voz que nos abrió la “jaula de un pájaro invisible” (Cernuda), esa voz, esa música “mágica y prodigiosa” de “novísima juventud” y “sorprendente lozanía” que es la de Zabaleta, cruza como aéreo y livianísimo pegaso casi una centuria de música. Ya sólo nos queda en tan breve nota extender una bergamasca invitación al arpa de Zabaleta y decir —modificando un verso de Alberti—, que gracias a Zabaleta “todo un siglo es un arpa rescatada”.

Joel Caraso



Luis Buñuel y José Bergamín por Jean-Claude Carrière, 1976.

No es el arpa de Bécquer, recién salida del ángulo oscuro del salón, donde yacía olvidada, “silenciosa y cubierta de polvo”, la que evoca en nosotros esta otra, mágica y prodigiosa, de Zabaleta: ni es esta mano que la pulsa la esperada “mano de nieve” que cantaba el poeta sevillano; mano helada y suave de una deidad empalidecida por el sueño romántico. Esta arpa, esta mano que arranca de sus cuerdas sonoridades cristalinas, transparentes, vigorosas, evoca en nosotros otras diversas resonancias imaginativas, que nos llevan, como de un vuelo, más allá de un pálido medievalismo, románticamente convencional, o del no menos convencional panorama de un neo-clasicismo de idéntica perspectiva romanticista, hacia otros espacios desconocidos, de sorprendente perspectiva, cuyos horizontes ilumina con resplandor de aurora.

El arpa prodigiosa y mágica de Zabaleta nos dice la música con nueva y nunca oída, ni vista, vibración o estremecimiento, que, como el ritmo de la sangre ardorosa que la enciende, nos trasmite un lenguaje, esencialmente poético, mensajero audaz de extrañísimas peregrinas consonancias. Las músicas de Bach, Rameau, Scarlatti... o las de Debussy, Ravel y Falla... se nos aparecen, por esta versión del arpista que al expresarlas de tal modo, parece como si las apurase y desnudase hasta la última raíz de su más íntima pureza, misteriosamente iluminadas de novísima juventud, de sorprendente lozanía. Lozanía juvenil de salubre inmortalidad es la que adquieren por el arpa de Zabaleta estos y otros músicos maestros que por magistral brujería, prodigiosa, mágica, surgen ante nosotros tan enteramente de nuevo, como imprevista maravilla. Nos deja perplejos este milagro, que, como decimos, desnuda o revela nuevamente las músicas que tantas veces escuchamos antes sin llegar a esta última, secreta, íntima razón y pureza de su ser, el más verdadero.

Creemos encontramos, apurados por tan extremado y evidente, luminoso mundo sonoro que la mano mágica de Zabaleta resucita en su arpa, como en los linderos o límites, en las misteriosísimas fronteras invisibles de la Música y la Poesía. La música y la voz o palabra poética parecen juntarse en esa línea fronteriza, raya de luz o sombra, asumiendo idéntica virtud de silencio para romperlo maravillosamente con la propia creación de su canto o su encanto. Oímos, entonces, el sideral engaño sonoro de Bach como inaudita música pitagórica, astral, celeste, desprovista ya de la empalagosa dulzarrería o gangosería —ganga de adherencias parasitarias— del bárbaro clave. Lo mismo nos sucede oyendo en el arpa de Zabaleta el sutilísimo jugar de dedos, la cabriola bailarina, el prestigioso avance rítmico de la música italo-española de Scarlatti. Y lo mismo, con el acento hondo de Falla o penetrante de Ravel o cadencioso de Granados... Como con la chisporroteante ficción sonora —lluvia en los cristales— de Debussy o con el arabesco ornamental de Narváez o el refinadísimo de un villancete popular clásico. Pues en tal perfección, como dijo Holderein, no queda sitio para el lamento, lugar para el sollozo. El arpa no se queja



Nicanor Zabaleta.

jamás. Por eso la dijo nuestro viejo poeta halagadora de la lozanía. La música en el arpa, cuando no se ríe, se muerde los labios: si es que no se da con su propio canto en los dientes. Y así asciende de sus límpidas desesperaciones, como de un infernal abismo dantesco, a la excelsitud y beatitud o bienaventuranza de su divina lumbre. Si esta es música celestial, lo es por el temple poderoso de su propio temblor sonoro (el cielo se gana por violencia) y no por dejar caer cadenciosamente su empeño en las tinieblas, dilatadas por sonoridades o resonancias de tumba o máscara de espanto. En el arpa de Zabaleta la música no “vagabundea en el vacío” ni “salta en las tinieblas”, como diría su paisano vasco, nuestro inolvidable don Miguel, sino que, como mejor dijo la santa de Ávila: “salta, por encima de su sombra, a su sol”. Se entrega al aire abierto de los cielos, como la mística Rosa dantesca, arraigando el latido humano de la sangre que la sustenta en las profundas simas infernales que venció Orfeo.

Allá, del fondo turbulento y nocturno de los tiempos medios españoles, del otoño sombrío de nuestra Edad Media popular, se levanta la voz anónima del poeta juglaresco que nos habla aún, con rumor de hoja seca y caída, llevada por el viento, del arpa de don Tristán (“la farpa de don Tristán”): y de su halagadora lozanía:

*...la farpa de don Tristán  
que da los puntos doblados  
con que falaga el lozano*

.....

Esta halagadora lozanía del Arpa, con que se alegra el lozano, es la que afirma la voz del viejo decir del poeta, describiéndola entre “otros estromentos mil”, que añaden su canto y encanto a la enumeración famosa del Arcipreste, sumando las voces lozanas de las doncellas a las de esos otros *estromentos*: el *falaguero* laúd, la vihuela, el rabé, el salterio, la guitarra, *serranista* (“estromento con rassion”) la gaita, que es sutil... etc, etc. Paramos mientes, por este verídico testimonio, en que el arpa de don Tristán, a pesar del eco melancólico de tal nombre, es instrumento de clara lozanía que prende su voz halagadora entre los otros como el más alegre y decidido; y el mejor acompañante de maor: halagando lozanamente a “todos los enamorados”, nos dice el poeta. Nos basta evocar, prendida en esa breve anécdota, por la poesía, esta viva realidad histórica, para descubrirle sus raíces populares a este instrumento musical; hondísimas raíces en el tiempo, evocadoras de esa, su lozanía, tan poco propicia, ni aun para el amor, para devanar “El lino de los sueños” en desgredadas cabelleras femeninas y fantasmales, hechas y deshechas, románticamente, de viento o nube. Ni siquiera “la cabellera dolorosa de la onda” aborta su encanto engañoso de sirena invisible, de “espíritu sin nombre”, en el canto viril

Después de tocar Chopin, siento haber estado llorando sobre pecados que nunca cometí, y guardando luto por tragedias que no son mías.

Oscar Wilde

del arpa tristanesca, ahora nuevamente renacida ante nosotros, como si volviera del Infierno, primaveralmente, con el nuevo rigor y poderosa lozanía que le presta su moderno perfeccionamiento.

Así el arpa del prodigioso y mágico Zabaleta nos parece una prueba instrumental excelente para aquella música, mejor, que hace pasar por su criba luminosa, poderosa, transparente, filtrando por ella sus valores sonoros para depurarlos o desnudarlos, sin descamarlos de su propio ser natural, sin abstraerlos de su elemental y natural pasión más viva. Elude el arpa con su airada y airosa lozanía —con su aire y su donaire propios, que diría el recordado poeta primitivo— esas misteriosas y dilatadas consonancias sombrías que ofrecen a otros *estromentos* musicales enmascaradoras, si cadenciosas, resonancias de tumba. El arpa no tiene, como el místico y poeta nuestro San Juan, “corazón vacío y solitario” y como sus místicos y “non sanctos” hermanos menores, el laúd, la vihuela, la viola y el violín o violoncello, y la guitarra. El arpa entrega su abierto corazón invisible a todos los vientos del espíritu: no se enmascara en el misterio de la sombra, sino que se desenmascara, se desnuda, en el misterio de la luz. Y por eso se nos figura como fronteriza entre la música y la poesía: prueba de la música por la poesía o de ésta por aquélla. Se hace la frontera evidente entre ambas, verificándolas por esa consonancia extrema. En sus *Fronteras de la Poesía*, nos dice Maritain que ésta, la poesía, encuentra en la música “su mejor oportunidad” de expresión; buscando y encontrando en ella, “con más sensibles antenas”, su propia forma; tocando la poesía por la música, “lo que apenas se deja coger”, lo más alado y huidero de su pensamiento, del pensamiento.

Las manos del arpista Zabaleta, manos poderosas, son las que arrancan al lozano instrumento que dominan ese mágico conjuro poético, ese invencible hechizo. Las músicas mejores: Bach, Rameau, Scarlatti, Debussy... se nos revelan, decimos, nuevamente, como traspasadas o iluminadas por esa reveladora poesía. ¿Pues qué quimérico Pegaso perseguidor y perseguido las arrebató? Aquí la mano belerofónti-

La atracción del público por el virtuoso es como la de la multitud por el circo. Siempre existe la esperanza de que suceda algo peligroso.

Claude Debussy

ca (¡perdón, amigo Zabaleta!) aprisiona al monstruo fugitivo con el más poderoso y frágil de los laberintos de la humana razón: con el de la red armoniosa y luminosa de la lozanía del arpa. Por ella entendemos, como por la transparencia cristalina del agua que huye de su manantial permanente o del bloque helado que la ceñía de enmudecido espanto, en arroyo o río o torrentera o catarata, todo el mundo visible e invisible de seres humanos y divinos que modula su canto y aprisiona su encanto.

Pero Zabaleta, para esto, no necesita como aquel inquietante arpista romántico de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe, enmascarar su rostro musical con blancas barbas torrenciales, desheladas barbas postizas. (Hay quienes se las ponen invisibles hasta para tocar en el piano un arpa yacente que se les queda muerta entre los dedos tras la opaca sonoridad de su propia tumba). La música por la mano de Zabaleta, recupera su poética lozanía al dejarse apresar y expresar por esa red ilusoria y libertadora de su arpa: por eso decimos que es el arpa de este prodigioso y sencillo artista, la mejor prueba de la música por la poesía; la revelación poética de aquellas músicas mejores; porque las monta al aire, como se hace con una joya, o como si lo hiciera, decimos, al lomo quimérico, poderoso, de la poesía, del inmortal Pegaso invisible.

Violín: instrumento para excitar el oído humano frotando la cola de un caballo sobre las entrañas de un gato.

Ambroise Bierce

FRAY LUIS DE LEÓN

A FRANCISCO DE SALINAS

*Catedrático de Música de  
la Universidad de  
Salamanca*

El aire se serena  
Y viste de hermosura y luz no usada,  
Salinas, cuando suena  
La música extremada  
Por vuestra sabia mano gobernada.

A cuyo son divino  
El alma, que en olvido está sumida,  
Torna a cobrar el tino  
Y memoria perdida  
De su origen primera esclarecida.

Y como se conoce,  
En suerte y pensamientos se mejora:  
El oro desconoce  
Que el vulgo vil adora,  
La belleza caduca engañadora.

Traspasa el aire todo  
Hasta llegar a la más alta esfera,  
Y oye allí otro modo  
De no percedera  
Música, que es la fuente y la primera.

Ve cómo el gran maestro,  
A aquesta inmensa cítara aplicado,  
Con movimiento diestro

Produce el son sagrado,  
Con que este eterno templo es sustentado.

Y como está compuesta  
De números concordés, luego envía  
Consonante respuesta,  
Y entrambas a porfía  
Mezclan una dulcísima armonía.

Aquí el alma navega  
Por un mar de dulzura; y finalmente  
En él así se anega,  
Que ningún accidente  
Extraño o peregrino oye o siente.

¡Oh desmayo dichoso!  
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!  
¡Durase en tu reposo,  
Sin ser restituido  
Jamás a aqueste bajo y vil sentido!

A este bien os llamo,  
Gloria del apolíneo sacro coro,  
Amigos a quien amo  
Sobre todo tesoro,  
Que todo lo visible es triste lloro.

¡Oh!, suene de contino,  
Salinas, vuestro son en mis oídos,  
Por quien al bien divino  
Despiertan los sentidos,  
Quedando a los demás adormecidos.

# DOCUMENTOS



## LA GAVOTA DE PONCE\*

GENARO ESTRADA

Lentamente los violines van diciendo una frase elegante y acariciadora... Dicen los violines las primeras estrofas de un poema de amor, con la gentil cortesanía de un bardo de la corte, que recitara cadenciosamente unos versos de homenaje. Lentamente los violines modulan el tema de las antiguas elegancias y en el aire leve de la gavota flotan reminiscentes perfumes de blasón, suspiros que se recatan en frondas festivas, sonrisas y epigramas, declaraciones de amor, frases imprecisas de frivolidad y de querrela, fragancia lejana de viejos madrigales, Versalles (*Versailles, cité des eaux, jardin des rois!*) y Tirsis, el adorable Mozart y Francisco José Haydn.

Cuchichean en la doble cuerda los violines, traen las flautas dulces ecos de la vieja Francia y vienen a la memoria los versos de André Fontaines, que evocan el espíritu de los clavecines, las caricias abiertas en rápidos hurtos, las confidencias de amor de las antiguas violas...

Y tras el preludio fugaz, del tapiz de terciopelo se adelanta con suave y ritmado paso una evocación encantadora. Es lo plástico que se anima con el espíritu de la Gracia; lo visual que se mueve con el soplo de la vida; la materia que la chispa divina ennoblece. Y es, azul y blanca, una porcelana de Copenhague la que avanza al desmayado compás de la *Gavota*... ¿De qué deschapada rinconera, de qué vitrina en donde yacía entre miniaturas, abanicos y camafeos, de qué repisa de sándalo, de qué remota chimenea se desprendió esta grácil figura que conduce el ritmo a su capricho y otra vez nos deslumbra con la pueril y banal visión de los trianones? ¿Qué raro prestigio es éste que con tal palpitación de vida insufla movimiento a

\* *Pegaso*, t. I, núm. 18, 13 de julio de 1917, p. 3.

las figuras del *Embarque á Citères?*

Ante la sala maravillada se mueve la graciosa porcelana de Copenhague. Finge dos alas la sobrefalda que cuatro dedos finos y punzantes sostienen levemente; los chapines van leyendo, en pasos acordados, los lentos temas de la *Gavota*; recitan las manos en lenguaje expresivo una comedia de cándida intriga y ora señalan un macizo de los regios jardines del señor Luis XIV, ora forman pantalla a la respuesta de una declaración apasionada, ora se vuelven en rápido movimiento de énfasis o se abaten y ahuecan en la profunda inclinación del homenaje. Y los brazos se tienden diagonales, hacia un punto lejano, en llamada implorante; o se levantan con la suave ondulación de una guirnalda de rosas, o con la firmeza de un tirso en las fiestas galantes, o con la línea asimétrica del estilo Luis XV, o forman un arco leve y tembloroso, o se derrumban con la triunfal opulencia de una cornucopia dibujada por Luca della Robbia, o se abren como las alas vastas de un albatros sobre la majestad de los mares, o se pliegan como una muselina, o se enredan como las serpientes de un caduceo, o se cruzan gravemente como en una oración musulmana.

Zumba la cuarta cuerda y el baile marca la crisis de una intriga galante; otra vez las yemas agudas se posan en la sobrefalda que menudas coronas decoran, y cuando los pasos avanzan, se vuelve la cabeza para insinuar una respuesta y hay un presagio tenebroso en la cinta negra de terciopelo, que en el brazo izquierdo denuncia un compromiso. Y mientras que los violines repiten lentamente una frase acariciadora y elegante, la pantomima es una evocación deleitosa, lo frívolo adquiere la fuerza serena de la belleza, lo plástico se disuelve en la gracia infinita del ritmo y hay entre la música y el baile una consonancia tan cumplida y un latido tan acorde, que parecen el diálogo de un mismo poema.

Por última vez dibuja la danza una figura elegante, se esboza una declaración de amor, y mientras que el tema recita sus postreras frases y se desmaya en los arcos la última nota, la figura azul y blanca se inclina como el tallo de un lirio marchito y dobla profundamente la cabeza, como una corola que se cierra en la noche.



Manuel M. Ponce con su esposa Clema.

## EL ESPECTRO DE LA ROSA LOS "BALLETS" RUSOS\*



JOSÉ JUAN TABLADA

Creí primero que el gran Nijínsky<sup>1</sup> y la fascinadora Karsavina<sup>2</sup> no fueran más que los dos ídolos recién dorados por París y exaltados al culto ritual de una admiración fácil, pero exuberante, y a pesar de los laudos que sin cesar escuchaba en torno mío, llegué a resignarme por no haberlos visto, puesto que a mi arribo a la gran metrópoli, la temporada de "los rusos" había concluido y el *Châtelet*, donde actuaban, había cerrado sus puertas. De aquella manifestación del arte, única al

\* Intitulado: "Crónicas parisienses. El espectro de la rosa. Los 'ballets' rusos", en *Revista de Revistas*, semanal, dir. Luis Manuel Rojas, año II, núm. 124 (México, 16 jun., 1912), pp. 1, 19. Tomado de: José Juan Tablada, *Obras. III. Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*, Universidad Nacional Autónoma de México: México, 1988; Prólogo, recopilación, edición y notas de Esperanza Lara Velázquez. Conservamos aquí las notas de Esperanza Lara.

<sup>1</sup> Nijínski o Nizhínski, Vaslav Fómich (Kiev, febrero de 1890-Londres, abril de 1950). Bailarín y coreógrafo ruso. Fue alumno de la Escuela Imperial de Danza de San Petersburgo, de 1900 a 1907, y discípulo de Legat, Obukhov y Cecchetti, de quienes aprendió diversas técnicas. En 1909 Serge Diáguilev lo llevó a París. Ese año se presentaron por primera vez los ballets rusos en aquel país. A partir de entonces se convirtió en primera figura de las carteleras. Fueron famosas sus intervenciones en *Schéhérazade* y *Carnaval* (1910). Su actuación en *El espectro de la rosa* fue inolvidable, debido a la ejecución de un salto que daba en el momento de entrar a escena (célebre en la historia del baile). En 1912 debutó como coreógrafo en *La siesta de un fauno*. Con motivo de su matrimonio abandonó temporalmente la compañía de Diaguilev, pero volvió a integrarse a ella más tarde. Víctima de una enfermedad mental, se vio obligado, desde 1917, a suspender su brillante carrera artística.

<sup>2</sup> Tamara Karsavina (San Petersburgo 1883-...?). Bailarina rusa, hija de Platón Karsavin, famoso maestro de la Escuela Imperial de Ballet (Teatro Maryinsky). Realizó sus estudios en la escuela de ballet de San Petersburgo. Debutó en 1902 y llegó a ser primera figura en 1907. Dos años después pasó a formar parte de la compañía de Serge Diaguilev cuando éste hizo su presentación por primera vez en París. Estrenó los ballets *La Sífide*, *Petrushka*, *El espectro de la rosa*, *El pájaro de fuego*, etcétera.

decir de los parisienses, no quedaba más que el deslumbramiento general y el éxtasis retrospectivo que hacía pasmarse a mis amigos y enmudecer de pronto, con los ojos en blanco, ante la visión de Nijínsky pasionalmente evocada.

—Es tan hermoso como el Apolo sauróctono del Louvre—, oí decir a una rubia que se estremecía bajo su manto de pieles, feliz de poner un laurel clásico a las plantas aladas del bailarín eslavo.

—Sólo puede compararse a Faico, exclamaba otra; pero Faico es un chulapo y Nijínsky es un dios joven.

Y para coronarlo con la más suntuosa diadema, otra mujer más, intensamente pálida, de ojos intensamente negros, lectora indudablemente de la *Virgen Perversa*, Renée Vivien, y admiradora de las estampas de Aubrey Beardsley, declaraba:

—Nijínsky no sólo es hermoso como Apolo y artista admirable y único... ¡Nijínsky es... "equivoco"!

Y la mujer pálida y nerviosa se ensimismó en un ensueño de Heliogábalo, sustentando la frente doblada de pensamientos con una mano larga y blanca llena de sortijas, cuyos cabujones, prendidos en ella, semejaban enjambres de cantáridas sobre una azucena moribunda...

Quiso mi fortuna que la Sociedad de Aviadores Franceses celebrara una gran función de beneficio, que en ella tomara parte la *troupe de ballets* rusos y que así me fuera dado admirarla.

Con lo que tan expresivamente oí decir de Nijínsky a las mujeres, se reunía la fascinación atribuida por todos a la Karsavina en primer lugar y luego a la Fokina,<sup>3</sup> [*sic*] a la Vassilieva, a la Konetska, y por mis amigos los pintores a las maravillas escenográficas del pintor Bakst,<sup>4</sup> que había llevado la ilusión de lo maravilloso y la

<sup>3</sup> Tablada se refiere a Mihail Mihailovich Fokin, bailarín y coreógrafo ruso (San Petersburgo, 26 de abril 1880-Nueva York, 22 agosto 1942), alumno de la escuela de ballet del Teatro Imperial Maryinsky, donde hizo su debut en 1898. Fue discípulo de connotados profesores de baile, como el ruso Platón Karsavin, entre otros. Desde 1902 se dedicó ahí mismo a la docencia. A partir de 1904 creó un nuevo concepto sobre la estética del ballet, basado en una visión totalitaria de la obra tratando de integrar la música, la danza, los trajes y la decoración, por lo cual se le consideró "el iniciador del moderno ballet". Creó en 1905, *Acis y Galatea* y *El cisne*. Desde 1908 fue coreógrafo de la compañía de Serge Diáguilev, quien hacía su primera presentación en París. Produjo, entre otras obras, *Las sílfides* (1908), *Danzas polovetsianas del príncipe Igor* (1909), *El espectro de la rosa* (1911), *Don Juan* (1936), *Barba Azul* (1941), etcétera.

<sup>4</sup> Bakst, Lev Semoilevich Rosenberg, llamado León (San Petersburgo 1866-París 1924). Escenógrafo y pintor ruso. Se formó en las escuelas de bellas artes de Moscú y París. Durante algunos años trabajó con la compañía de los ballet rusos de Serge Diáguilev, a quien había conocido desde muy joven en San Petersburgo. Sus decorados y diseños de vestuario transformaron el concepto realista de la escenografía teatral, creando un estilo muy peculiar, pleno de abundantes elementos orientales, dentro del cual uno de los mejores ejemplos fue *Schéhérazade* (1910). También son dignos de recordar los decorados para *Carnaval*, *El espectro de la rosa* (1911), *La siesta de un fauno*, *Dafnis y Cloe*, etcétera.

luminosidad radiante del color hasta imponderables prodigios. La música era Chopin orquestado, Weber instrumentado por Schumann, era el ruso Tcherepnin, era Reinaldo Nahú. Y el poema, la visión imaginativa que [...]ª iba a cuajarse con todos los prestigios de la plástica, con todos los estímulos musicales, con todos los deslumbramientos de la luz, era de Teófilo Gautier.

*El Espectro de la Rosa*<sup>5</sup> constituía el número culminante del programa, y en él tomarían parte simplemente, sin intervención ajena de coros ni comparsas, “ellos” dos: Nijínsky y Karsavina.

Y la exégesis de aquel enigma espectral y florido en los programas de mano, era ésta:

“Al levantarse el telón, una joven que vuelve del baile, vencida por la fatiga, se duerme sobre un sillón.

En su sueño, la rosa que tiene en la mano se transforma en un genio que le prodiga sus caricias y que se desvanece con la aurora.”

Eso es todo. Barnum exégeta, el empresario comentarista, no pudo agregar más...

Hizo bien, obró sabiamente al dejar todo a la admiración del auditorio.

Nunca tras de librar un telón, descorrido el velado misterio que recela, la emoción fue más simple y más intensa.

La alcoba de la virgen asomó tan cándida, tan guardada de silenciosos pudores, que, como en los dinteles de una imposible violación, el espíritu sobrecogido se detuvo. No había que ir más allá. Aquello era una ara, era un huerto sellado para todo lo que no fuese plegaria inocente y vago anhelo virginal. Muebles simples como los de la celda de una monja que hubiera sido princesa. Colgaduras de india-

<sup>a</sup> Suprimido en la edición: “ahí”.

<sup>5</sup> *El espectro de la rosa*, poema coreográfico inspirado en la obra de Weber, *Invitación al vals*, opus 65, con la coreografía de Michel Fokin y la escenografía de León Bakst. Al parecer, esta pieza fue estrenada por el Ballet Ruso en el Théâtre de Monte Carlo, el 19 de abril de 1911. El tema procede del poema de Théophile Gautier, “Le spectre de la rose” (1837), perteneciente al libro *La comédie de la mort* (1838).

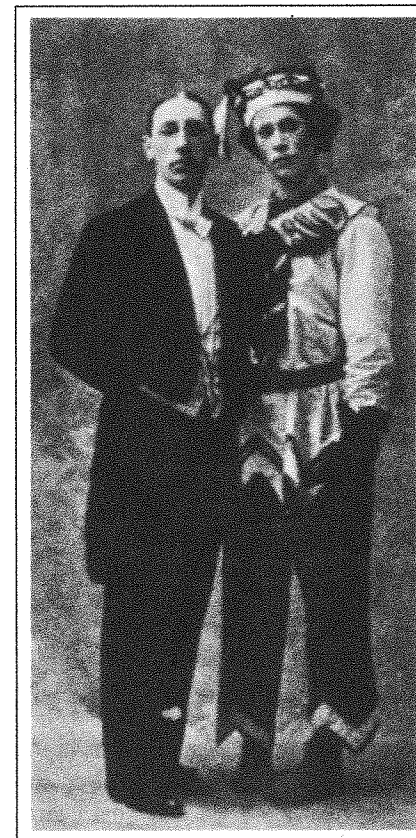


Tamara Karsavina, París, 1910.

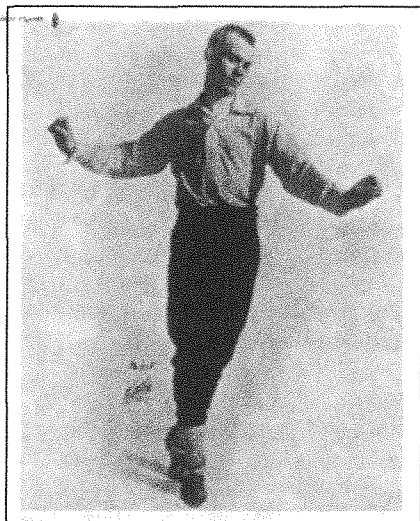
na y muselina; un lecho que era un relicario; una ventana hecha para que efluvios de luna se filtraran trayendo ecos lejanos de suspiros y de músicas sofocadas, o los átomos dorados del sol de madrugada, o alas color de perla de mariposas blancas, o del olor de la lluvia y la tierra húmeda, o nada más que silencio y quietud...

Es la alcoba de Clara d'Ellebeuse, de la virgen trágica por excelencia que se dio la muerte creyendo que un suspiro la había manchado... Miradla es ella; llega, ahí está con el mismo traje Luis Felipe, con la frente cargada de negros rizos, de camelias blancas, de románticos pensamientos. La crinolina la envuelve como una nube y deja ver apenas sus breves pies, cuyos chapines sujetan las cáligas de listones. Abrumada por los recuerdos del baile —tal vez su primer baile— cae rendida sobre un sillón. En su corpiño blanco, como un gran corazón lleno de amor, se desgaja una rosa sangrienta. Y la virgen se desmaya en el sueño mientras que la rosa, con su perfume evocador, comienza a vivir.

El perfume de la rosa está personificado en Nijínsky el danzarín prodigioso, el archimimo genial que en ese momento aparece... ¿Cómo llegó a la escena? ¿Qué ímpetu prodigioso y a la vez suave como un vuelo que se posa, lo trajo aquí, insinuante y vago, en torno de la virgen que duerme? En un instante en que se inmobiliza puede apreciarse la extraña y armoniosa plástica de su cuerpo. El torso y las piernas están cubiertas por mallas rosas, algo amoratadas, como esas flores que, al comenzar a marchitarse, cambian su fuego incandescente en un enfermo carmín. Es la púrpura algo fúnebre de una buganvilla. Torso esbelto como apretado en una coraza de músculos y en torno del cual se enredan guías de rosas fúnebres y como desteñidas en una vieja tapicería; sobre el torso un cuello musculoso pero grácil, y sobre ese cuello la cabeza del *David* del Verrochio, con toda su gracia ambigua, y sus



Stravinsky y Nijinsky como Petrushka, París, 1911.



Nijinsky, Nueva York, 1915.

ojos oblicuos, y sus labios irónicos y sensuales.<sup>6</sup> Sobre el cuerpo todo, amorado, como escurriendo heces de espeso vino, brazos, cuello y rostro lucen con cruda y enharinada blancura, que sólo deja lucir la oblicuidad de los ojos de gato y de serpiente, de mujer y de hiena, y la boca espesa cuando crispa los labios y de sensualidad brillante cuando ríe enseñando los dientes blanquísimos.

La virgen que sueña, parpadea, y entonces el “perfume de la rosa” toma en sus brazos a la virgen y la cerca, y la enlaza, y la acomete y la abandona, y vuelve a envolverla, y hace que su frente erguida refleje el ampo de la luna y que sus labios se llenen, como una flor, del polen sideral, y que las pestañas de sus ojos se

fijen como inmóviles mariposas nocturnas, y que sus manos se levanten como palomas que van a volar o se desmayen como floripondios abatidos...

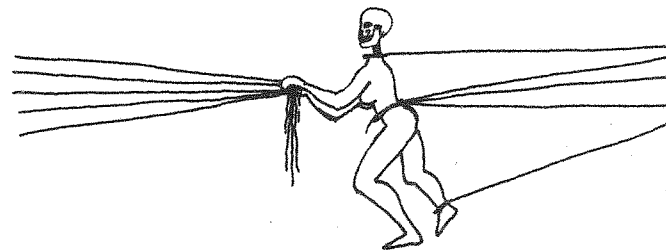
¡Pobre alma de virgen exaltada y magnificada por el perfume de una rosa! La vida no será nunca más espléndida que el sueño que está viviendo. ¡Sigue danzando, al son de la música de Weber, la divina apoteosis de una ilusión que sólo vive en tu alma! ¡Déjate enlazar por la vez última, entrégate en ese ósculo supremo y final! Tu sueño no es más que eso: el perfume de una rosa...

¡Lástima que estés dormida, Clara d’Ellebeuse, Karsavina, virgen exaltada, en esta noche de misterio y arte!...

Porque si no estuvieras dormida, verías cómo, con qué congoja y con qué rostros ansiosos, a pesar de sus pieles suntuosas, a pesar de sus perlas y de sus diamantes, suspiran todas estas pobres y tristes mujeres de París por Nijinsky, que al ir a entregarse salta por la ventana, por el perfume de la rosa que a lo mejor se evapora, por el placer que promete y defrauda, por el ideal que no se alcanza jamás!

<sup>6</sup> La escultura en bronce del *David* fue realizada por encargo de Lorenzo de Médici a Verrocchio. En un principio se colocó en el patio del palacio de la familia y, posteriormente, se trasladó a una sala del Palacio de Gobierno. La figura representa a un joven aristócrata y elegante que aún asiste a los torneos pero que ya se dispone para las contiendas futuras.

## NOTAS SOBRE MIS OBRAS PARA CANTO Y PIANO



CARLOS JIMÉNEZ MABARAK

Al aceptar la amable invitación que se sirvió hacerme el Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, para tomar parte en su ciclo titulado “El compositor y su obra”, me vi frente al doble problema de hablar sobre una tarea realizada por mí en más de treinta y siete años de ininterrumpida labor y de ilustrar mi discurso con las limitaciones inherentes a la realización de un concierto de música viva. Mi perplejidad consecuente se complicó con cierta especie de terror que me invadió ante la perspectiva de tener que hablar de mí mismo. La autocrítica es siempre acción provechosa y más si se realiza públicamente. Empero puede resultar impertinente, como lo es también la excesiva franqueza, cuando se manifiesta fuera del círculo adecuado o la ocasión propicia. ¿Qué podría decir, pues, de mi persona y de mi obra que justificase la realización de este acto?

A guisa de solución a estos problemas decidí aprovechar la gentil atención de ustedes para ofrecerles una breve plática-concierto, dedicada exclusivamente a mis obras para canto y piano. Al mismo tiempo me propuse que esta voluntaria limitación fuese tanto o más eficaz que un tema más extenso para explicar ciertas motivaciones implícitas en el resto de mis obras. Quiero decir que aquellas personas que han seguido con interés la evolución de mi estilo podrán hallar en la reducida escala de las reflexiones que siguen, material adecuado para comprender mejor el origen y el espíritu de gran parte de mis trabajos. Por otra parte estoy convencido de que la presencia en el foro de la exquisita mezzo-soprano Margarita González hará, con su talentosa colaboración, menos peligrosa y más amena la tarea que se me ha deparado. Y al hablar de peligro me refiero exclusivamente al

temible fantasma del aburrimiento, que suele presidir tantas doctas conferencias y que, en esta ocasión, estoy seguro de que Margarita sabrá ayudarme a conjurar con su hermosa voz.

Puede decirse que la música vocal es la forma de expresión sonora más antigua y directa. Desde la homofonía hasta los albores de la música instrumental, en la Edad Media, hubo de transcurrir más de una docena de siglos. Las bases técnicas que han servido de apoyo a la evolución general de la música hasta nuestros días, tuvieron su origen y se cristalizaron en aquel secular, paciente y disciplinado tratamiento de la voz humana. La música instrumental no es solamente, como dijo Stravinsky, un arte relativamente reciente, sino que muestra todavía, en muchas de sus manifestaciones, un fuerte influjo del estilo vocal que la precedió y le impuso sus leyes. El Renacimiento y el Barroco nos han legado gran cantidad de obras en las que los instrumentos se comportan casi como voces humanas dotadas de poderosa agilidad y amplia tesitura. La intención vocalizante ha quedado manifiesta también, en forma particularmente notoria, en toda la música instrumental posterior, de factura académica. La mayoría de los compositores hemos realizado nuestro aprendizaje ejercitándonos en la creación de motivos, frases y períodos que, como en la literatura, integran un material dotado de una intención, un carácter y una lógica *sui-generis*. Ahora bien, todas las estructuras que he mencionado tienen su origen en fragmentos melódicos que han servido para cantar textos literarios. La presencia de lo vocal en la técnica tradicional de composición está manifiesta así mismo en la particular fragmentación del discurso, que equivale a las respiraciones en el canto; en ciertos apoyos y acentos, propios de la versificación literaria y en las apoteosis o climax de las frases, que son simples versiones instrumentales de recursos propios del canto, para subrayar los instantes patéticos del texto que lo acompaña.

De esta forma, gran parte de lo que suele llamarse expresivo en música proviene del estilo vocal. Sería imposible enumerar los procedimientos de que se han valido los compositores del pasado para dar una significación más o menos precisa a sus intenciones expresivas. En ellos hay desde la elemental onomatopeya del gemido hasta el agudo desgarrador; las frases premonitorias, sentenciosas o dramáticas; la melodía pastoril, inefable y agreste; los temerosos sonidos del bajo, fantasmales y sombríos, etcétera. Todos estos recursos provienen, repito, del secular empleo de la

Un verdadero amante de la música es aquel que cuando oye a una soprano rubia cantando en la tina aplica el oído al ojo de la cerradura.

Anónimo

La ópera surge cuando un tipo es apuñalado por la espalda, y en vez de sangrar, canta.

Gardner

voz humana en la polifonía primitiva, en la canción popular, en los madrigales y, sobre todo, en la ópera. Seguramente nada ha contribuido más al incremento de estas formas del decir musical que el arte lírico. En este aspecto sólo puede compararse la música que, en nuestros días, suele hacerse para el cine. Desgraciadamente tal truculenta como nutrida serie de procedimientos ha llegado a formar, no sólo en el gran público, sino inclusive en los músicos profesionales, una idea totalmente falsa de lo que significa el término "expresivo" en música. Se ha otorgado a los recursos enunciados una significación y un valor estético de que carecen por completo en una construcción musical pura. La ignorancia de la naturaleza absolutamente convencional de los mismos, unida a la costumbre inveterada de buscar el origen de la emoción musical en hechos que nada tienen que ver con su propia esencia, o con la intención del compositor, han dado lugar a una lamentable falta de criterio. O, mejor dicho, a la formación en el ánimo del auditor de una serie de prejuicios o prevenciones que le impiden percibir adecuadamente el fenómeno de la música.

Mis primeras obras vocales datan de 1937. A principios de ese año regresé a México después de dar por terminados mis estudios musicales en Bélgica. El año anterior había obtenido mi primer premio de piano en el Instituto de Altos Estudios Musicales y Dramáticos de Ixelles y mi certificado de fin de estudios de armonía.

El espíritu que presidió la creación de aquellas mis primeras canciones de los 21 años fue aproximadamente el mismo con que he realizado mi obra ulterior. Trataba yo, y he tratado siempre, de poner de manifiesto en mis trabajos mi condición de compositor mexicano que desea comunicarse, en forma primordial, con su propia gente. En aquel tiempo tal postura tuvo, sin duda, justificaciones más inmediatas: me hallaba yo urgido por darme a conocer en mi país, por abrirme un camino y por iniciar mi carrera de compositor en un medio particularmente difícil y carente de estímulos.

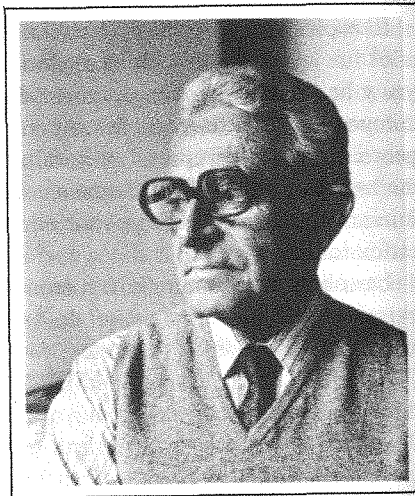
Las obras a que me refiero fueron tres lieder que compuse sobre sendos poemas extraídos de *La amada inmóvil* de Amado Nervo; dos canciones de factura popular, a la manera de Manuel M. Ponce, que fueron publicadas en *Revista de revistas*; tres *Rubaiyat* de Omar Khayam, en las versiones de Eduardo Háy y algunas otras que no vale la pena recordar. La mayor parte de estas piezas yace ahora en mi archivo de recuerdos y no deseo referirme a ellas porque, según dicen, no se debe hablar mal de los difuntos. La única canción sobreviviente de 1937 es "La canción de la



Georgy Sandor, Jiménez Mabarak y Stravinski, Bellas Artes, años cuarenta.



Carlos Jiménez Mabarak



Pilmama”, que compuse sobre un poema de Alfonso Cravioto y que dediqué a la cantante Gabriela Viamonte, talentosa soprano y dilecta amiga mía, quien fue durante varios años asidua intérprete de mis canciones y lieder.

A propósito, creo oportuno aclarar, sin entrar en disquisiciones lingüísticas o filológicas, que me sirvo de los términos “canción” y “lied” por simple comodidad y para adoptar el significado que se acostumbra darles, a una y a otro, en el lenguaje musical en uso. Dichos términos señalan la diferencia entre una obra vocal simple, de origen popular y otra de estructura más complicada y de mayor ambición artística.

Toda mi producción de obras para canto y piano, de los tipos a que me estoy refiriendo, fue realizada entre los años de 1938 hasta 1962. Desde hace 12 años no he vuelto a escribir piezas de este género, sin duda porque no han vuelto a repetirse las circunstancias estimulantes que provocaron antaño su eclosión. Como ocurre a la mayoría de los compositores profesionales, casi la totalidad de mi producción ha

Hay tres sexos: hombres, mujeres y tenores.

Anónimo

sido solicitada o encargada. En otras, no raras, ocasiones, he realizado trabajos ante la sola perspectiva de oírlos ejecutar en forma particularmente cuidadosa por solistas o conjuntos de primer orden. En mi caso —y creo que en el de muchos otros compositores— el entusiasmo creador: esa especie de estado tónico que se denomina inspiración y que depara energías y sostenida atención en el trabajo, proviene en gran parte de la utilidad y el destino que preveo para mi obra. Escribir para mí mismo, por el solo placer de hacerlo, me resultaría tan poco atractivo como jugar al solitario, escribir una carta sin destinatario o hablar solo ante un espejo. Considero a la música primordialmente como un vehículo de comunicación. Algo que posee una utilidad y una importancia que van más allá del simple juego, por complicado e ingenioso que éste sea.

De las canciones y lieder compuestos en el período que he indicado antes, debo mencionar las *Tres canciones breves*: “Queja”, “Nocturno” y “Canción de primavera”. Las tres tienen letra mía, lo que constituye un hecho bastante insólito en toda mi producción. Pues aparte de los textos que tuve que escribir —casi obligado por las circunstancias— para las canciones del Teatro Infantil de Bellas Artes y otros versos y prosas con que he modificado o completado, a veces irrespetuosamente, ciertas lagunas y fallas de mis poetas, he rehuido siempre la auto-colaboración literaria en mis obras. La razón de ello es el temor a una disparidad entre lo que pueda lograr como compositor en constante ejercicio y mi

falta de práctica en lides literarias. Esto último podría demostrarlo el esfuerzo casi titánico que me ha costado la redacción de esta páginas que voy leyendo.

Las *Dos canciones arcaicas*, "Puse la vida en poder..." y "Por mirar su fermosura", compuestas sobre poemas de Juan del Encina y del Marqués de Santillana respectivamente, tienen un relente melódico y una factura que recuerdan ciertas antiguas piezas italo-españolas, escritas para el clave o el laúd.

La mayor parte de las obras mencionadas, mas "La canción de la Pilmama" de que he hablado antes y el "Poema del río", escrito sobre un texto de Elías Nandino, fueron ejecutados por primera vez en ocasión del Festival del Lied Mexicano, llevado a cabo en Bellas Artes en noviembre de 1939. Participó en ese Festival, como única intérprete, la liederista rusa Sonia Verbitzky, y los compositores Salvador Moreno, Blas Galindo y el que habla, aportamos las obras que integraron el programa y nos encargamos así mismo de realizar sus respectivos acompañamientos al piano.

Esta plática resultaría necesariamente incompleta si, a propósito del lied mexicano, dejara de mencionar la importancia que ha tenido Sonia Verbitzky en el desarrollo de este aspecto de la música en nuestro país. En efecto, en 1938, siendo profesora en el Conservatorio Nacional de Música, presentó al público por primera vez, con talento insuperable, las siete canciones de Silvestre Revueltas que el maestro escribió especialmente para ella. Cinco de las cuales, como es bien sabido, están dedicadas a los niños. Dotada de un temperamento muy propio de su raza, a veces excesivo y hasta insoportable, Sonia Verbitzky supo revelar la característica más notable y original, a mi juicio, del genio de Revueltas. Me refiero a su poder expresivo, a su entrañable capacidad para establecer de inmediato una comunicación con su auditorio.

Margarita González, quien me hace el honor de colaborar conmigo en este acto, fue probablemente la alumna más distinguida de Sonia Verbitzky. Pasando por alto las dotes vocales que naturalmente posee, debe a su maestra una sólida técnica de cantante de concierto y una serie de recursos que le han permitido realizar una carrera ejemplar de liederista, tanto en México como en el extranjero.

Las tres canciones que escucharán ustedes enseguida fueron compuestas entre los años de 1946 y 1947. Sus textos provienen del libro de poemas titulado *Ante el polvo y la muerte*, de mi amigo el poeta Jorge González Durán. Sus títulos respectivos son "Sueño", "Tango" y "Canción desesperada". Aun cuando fueron escritas en épocas diferentes, poseen una unidad de espíritu que me ha permitido más tarde reunir las y presentarlas como una obra tripartita.

Estas piezas han tenido la buena fortuna de ser publicadas últimamente en Viena, por la editorial Josef Weinberger, con textos en alemán e inglés, lo cual facilitará sin duda su ejecución por cantantes extranjeros.

En no raras ocasiones se me ha reprochado el que adopte un lenguaje musical diferente en mis obras, cuando éstas tienen por base un argumento o un texto literario. Se atribuye con ligereza el hecho a una carencia de estilo propio o a una inquietud excesiva y gratuita. A tales reproches sólo puedo responder que cuando escribo música para canto, me obligo ante todo a poner de manifiesto, en la forma más eficaz posible, el contenido poético, el carácter y el estilo particular del texto que me sirve de base. Al enfrentarme a estos problemas lo hago como un trabajador, en el más modesto sentido del vocablo: aplicándome a resolverlos mediante la adopción de los recursos técnicos que juzgo más adecuados para mi propósito. El resultado puede contener elementos ya fuera de uso; procedimientos de ajena invención o detalles insólitos que pueden antojarse absurdos. Pero nada de ello me preocupa. El objeto de mi labor musical en este, como en los demás aspectos de la misma, tiene otras miras ajenas al deseo de maravillar a la burguesía con mi originalidad o de aparecer como el primero que usó tal o cual utensilio de cocina en la orquesta o de presumir que emplea baquetas de timbal para las violas.

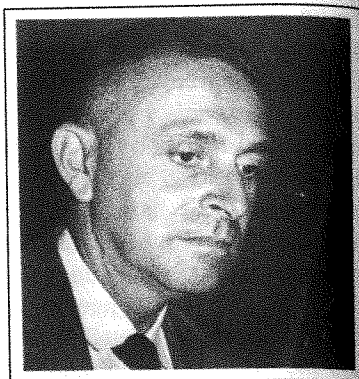
En cuanto a las influencias que han contribuido a modelar mi lenguaje, puedo decir que estoy, y lo he estado siempre, plenamente consciente de ellas. No pocas veces he recibido críticas amargas y hasta injurias a propósito de la presencia real o imaginaria de influencias extrañas en mis partituras. Tal parece que el hecho constituyese para algunos críticos un delito atroz, que suelen denunciar asumiendo una implacable actitud de inquisidores. El ser influido por algún gran artista me parece algo tan natural que no dudaría yo —aún a trueque de alargar demasiado esta plática— en hablar, sin prevención alguna, de mis influencias. Cuando algún compositor las menciona no hace sino declarar, como alguien dijo antaño, que tiene padre conocido. Empero no deseo convertir, como dije al principio, este acto en una sesión de autocrítica ni menos darle a este foro tintes de confesionario. Básteme recordar a ustedes, a propósito de influencias, las siguientes palabras de Pablo Picasso: "Copiar a los demás es algo inevitable, pero copiarse a sí mismo: ¡qué miseria!"

La actitud experimental que he mantenido siempre y que me mueve a adoptar distintos procedimientos técnicos en gran parte de mis obras obedece, como dije antes, a un deseo instintivo de hacer claro y directo mi mensaje musical; al propósito de que el material que vengo usando haga más asequible mi comunicación y más útil la tarea que me corresponde como compositor mexicano.

Aproximadamente dos años antes de su muerte, el gran poeta Xavier Villaurrutia, en un rasgo de cordial amistad me visitó en mi estudio y me obsequió, amablemente dedicado, su libro *Nostalgia de la muerte*, sugiriéndome que pusiese música a uno de sus poemas. Desde hacía tiempo deseaba yo escribir un lied de ciertas proporciones y, precisamente por esos días, la gran cantante mexicana

Oralia Domínguez me había pedido que compusiese una obra especialmente para ella, con la intención de ejecutarla en primera audición en uno de sus próximos conciertos. Así nacieron mis "Estancias Nocturnas", que provocaron más tarde un inolvidable entusiasmo en el ánimo del poeta. Los parabienes que recibí de Xavier Villaurrutia, a propósito de la versión musical que realicé de su poema, han sido para mí la satisfacción más valiosa que la misma me haya deparado. La obra a que me refiero ha tenido un destino bastante particular; el poeta no tuvo la oportunidad de escucharla nunca en ejecución pública, forma parte del repertorio de la mayoría de las cantantes mexicanas y de algunas extranjeras y no sé que haya sido cantada jamás por Oralia Domínguez, para quien fue especialmente escrita.

Los *Dos lieder sobre una serie dodecafónica* fueron compuestos en París, en mayo de 1956. Me hallaba yo entonces en esa ciudad estudiando la técnica de los doce sonidos, con particular aplicación y entusiasmo, bajo la guía de René Leibowitz cuyo reciente fallecimiento hemos lamentado todos aquellos que tuvimos la fortuna de recibir sus consejos. Pude realizar aquel curso merced a una beca que me otorgó la UNESCO durante casi todo el año de 1956. De manera que los lieder que escucharán ustedes a continuación fueron fruto inmediato de aquel aprendizaje y los escribí bajo la vigilancia directa de Leibowitz. Afortunadamente, sin embargo, las críticas que recibieron con motivo de su primera audición en París y más tarde en México —laudatorias y entusiastas algunas y otras severas y hasta sañudas—, no encontraron en estos lieder nada que reprocharles en cuando a falta de madurez en el uso de aquella técnica recientemente adquirida. Ello me decidió desde entonces a otorgarles el mismo derecho de paternidad que al resto de mis obras, aún cuando en la creación de estas haya obedecido yo en aquel entonces, con todo rigor, los postulados de Anton Webern. El texto del "Nocturno" fue amablemente escrito, a petición mía, por Rafael Solana. El segundo lied, titulado "Cerré mi puerta al mundo", está hecho sobre un poema de Emilio Prados. Durante muchos años estuve comisionado por el Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes para escribir obras de diverso género, destinadas a uso escolar. Por ese motivo la mayor parte de mi producción coral está dedicada a los jóvenes y a los niños. En aquel tiempo tuve alguna vez la oportunidad de observar que las cantantes concertistas que comisionaba el INBA para dar recitales



Jiménez Mabarak.

en las escuelas solían cumplir su cometido ofreciendo a los alumnos, en su idioma original, trozos de Schubert, de Schumann y de otros compositores extranjeros. Completaban su misión educativa traduciendo previamente al español el texto de los cantos y haciendo una pequeña reseña histórico-biográfica del origen de los mismos.

Me hice el propósito entonces de componer yo mismo una serie de canciones infantiles, destinadas en primer lugar a ampliar el repertorio de música mexicana de las concertistas y de que, por otra parte, las obras no requiriesen explicación alguna.

Mi tarea concreta consistió en decidir ante todo la edad de los niños a quienes iba a dirigirme; en encontrar temas que los divirtiesen y atrajesen su atención por sí mismos y, finalmente, en tratar con el mayor cuidado posible, de educar musicalmente su sensibilidad.

La serie de *Seis canciones para cantar a los niños* fue compuesta en 1958 y está dedicada a los pequeños de las escuelas primarias. Hube de emplear largo tiempo en la búsqueda de textos adecuados hasta que felizmente llegaron a mis manos los versos que sirven de tema a estas piezas. Su autor es el gran poeta costarricense Carlos Luis Sáenz. A mi juicio, ningún poeta latinoamericano ha logrado como él, al escribir para los niños, eliminar la preocupación literaria y crear un lenguaje auténticamente infantil y de real calidad poética.

El material musical de estas seis canciones proviene de un simple y riguroso tratamiento de la tonalidad clásica. Cuando me dirijo a los niños me acompaña siempre, aún a pesar mío, cierta preocupante necesidad de educar. Por eso he evitado cuidadosamente en ellas toda actitud arbitraria que pudiera desorientar su sensibilidad y he tratado de preparar, al mismo tiempo, su oído a la comprensión de estructuras más complicadas.

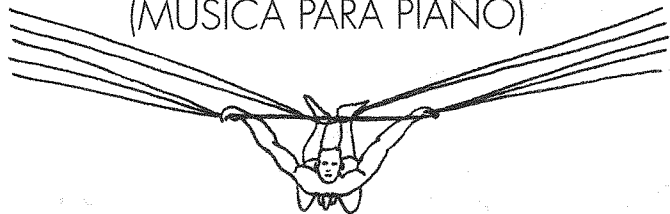
La seguridad absoluta que tengo de que, en mayor o menor grado, todos tenemos algo de niño, ha hecho que esta vez —como ha sucedido sin mi intervención en varias otras— me atreva yo a ofrecer a las personas mayores estas canciones, como ejemplo de un aspecto de mi obra para canto y piano, que me parece importante.

Antes de dar por terminada esta audición quiero expresar a ustedes mi gratitud por la atención que se han servido prestarnos. Agradezco asimismo al Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma la distinción de que me ha hecho objeto al invitarme a realizar este acto.

Quiero manifestar también mi cordial agradecimiento a Margarita González, cuya valiosa y brillante colaboración ha facilitado en gran parte mi tarea.

Este texto de Carlos Jiménez Mabarak fue solicitado por el Departamento de Música de Difusión Cultural de la UNAM, dirigido entonces por Mario Lavista, para un ciclo titulado "El compositor y su obra". Desde 1974, en que se llevó a cabo dicho ciclo, había permanecido inédito.

# A LÁPIZ (MÚSICA PARA PIANO)



MANUEL ENRÍQUEZ

Esta pieza es la primera de una serie de pequeñas obras que he escrito para instrumentos de teclado y que tal vez por ser la más conectada con un lenguaje y estructura tradicionales, ha sido hasta ahora más favorecida por nuestros pianistas, que como es bien sabido son poco afectos a experimentar con cosas nuevas o poco conocidas. Este ha sido un factor importante en mi larga espera para escribir música para el piano, pues durante varios años estuve dudando en hacerlo y no fue sino hasta que tuve contacto con pianistas, que además de su interés instrumental también compartían conmigo inquietudes de otro tipo, que me decidí a incursionar en este campo; otro factor también ha sido el hecho de que al contrario de la casi mayoría de los compositores, yo no soy de extracción pianística y mi interés por el instrumento siempre fue puramente musical en términos generales y no como ejecutante.

Como en todos los casos, la selección de ideas, estructura y lenguaje, constituye el “pequeño problema” que el creador se plantea para escribir su pieza; aquí el mío fue: conciliar el aspecto instrumental (el famoso “pianismo” que los compositores de hoy aborrecemos), mi preocupación estética del momento y el poco tiempo disponible para entregar la pieza, que curiosamente ya tenía fecha de estreno; esto no impidió, que como es mi costumbre, ordenara mentalmente y con calma mis ideas, para que finalmente el trabajo de escribirlas se realizara en muy pocos días.

En ese entonces, mi principal preocupación era el serialismo, del cual yo nunca estuve muy convencido y aunque ya lo había abordado durante mis estudios con Stefan Wolpe, hasta esa fecha solamente lo había empleado en dos o tres piezas. En realidad mi pensamiento en este aspecto nunca fue ortodoxo; muy por el

contrario, evitaba ceñirme a la “serie” y siempre antepuse mi interés de expresión al purismo académico; sin embargo, y como la mayoría de los compositores actuales, tenía que pagar mi experiencia y pasar aunque fuera brevemente por ese campo; así *A lápiz*, junto con otras piezas, pertenece a esa época.

El resultado ha sido pues, una estructura escrita en un lenguaje serial muy personal, poco “pianística” (según el ancestral concepto de los pianistas) y que cumplió fielmente con mis intereses musicales del momento. Y aquí me viene una consideración muy pertinente: es frecuente encontrar entre los colegas compositores a los que desconocen o se avergüenzan de sus obras anteriores por el hecho de que no representan su pensamiento actual; yo debo decir que no pertenezco a ese grupo. Como es muy natural, a través de los años yo he cambiado de tendencias creativas, pero sigo considerando mis obras anteriores “válidas” y representativas de una idea o época determinada.

En las líneas siguientes me propongo hacer un análisis de *A lápiz*, que tendrá para mí el atractivo de llevarse a cabo diez años después de haber escrito la pieza.

Como antes dije, el lenguaje armónico es de un serialismo libre: predominan en él los intervalos de tritono y séptima mayor, aunque algunas veces aparecen también (y a propósito) algunas terceras y sextas muy diatónicas. Quizá por comodidad instrumental he tenido preferencia por acordes compuestos de segundas menores y séptimas; casi siempre aparecen en sonidos cortos y simultáneamente en las dos manos. Como un color adicional solamente, introduce el efecto del pedal, que he escrito así:  $\downarrow$ , y que significa hacer el ataque, apagarlo y recoger la sonoridad todavía existente en el piano; el valor de la figura indica la velocidad con la que hay que hacer los movimientos.

La forma es también libre y está estructurada de la siguiente manera:

## I Trazos

16 compases de 4/4 forman este movimiento; está dividido en cinco pequeños estados de ánimo que son:

Molto libero 6 compases	Dolce tranquilo 2 comp.	Nervoso 2 comp.	Calmo 1 1/2 comp.	Rubato 4 1/2 comp.
----------------------------	----------------------------	--------------------	----------------------	-----------------------

La rítmica, métrica y dinámica son contrastantes; casi siempre a motivos rápidos siguen silencios o sonidos largos y en un matiz opuesto. Hay algunos giros o colores armónicos reiterados o imitados; en general su estilo es declamatorio y existe la intención de neutralizar.

Molto libero  $\text{♩} = 72$

8a

lunga

8a

8a

pp ff f p molto staccato pp

mf

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Delineando'. It is marked 'Molto libero' with a tempo of quarter note = 72. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a tempo marking of 'Molto libero' and a quarter note = 72. It features dynamic markings of *sf*, *pp*, *ff*, *f*, and *pp*. There are also markings for '8a' and 'lunga'. The second system continues with dynamics of *pp*, *ff*, *f*, *p*, 'molto staccato', and *pp*. It includes a 'mf' marking at the end and another '8a' marking.

## II Delineando

Forma A-b-A.

La parte A consta a su vez de 3 pequeños períodos.

El primero de ellos, de estilo "scherzando", con la idea de jugar un poco sobre toda la extensión del piano, principia en una línea monódica y sin métrica determinada hasta que aparece un 3/4, con "ostinato" de 4 compases en la mano izquierda, continuándolo la derecha otros 3 compases más; sigue un compás con medidas cambiadas en las dos manos, después otro con quintillos simultáneos en movimiento contrario, que enlaza con el "Súbito meno", clímax de toda esta sección.

Finaliza la A con un cambio total de estilo en un trozo de 8 compases; los cuatro primeros, de carácter melódico, legato, descendente, y los cuatro últimos con cuatro sonidos aislados, en los que el silencio que los separa va aumentando de valor cada vez más y su altura marchando en movimiento contrario. La pequeña b central consta solamente de 6 compases: los 4 primeros como un "coral" en movimiento opuesto, y los 2 últimos, ambivalentes, como "codetta" y puente para el D. C..

(♩ = 72)  
Mobile, sonoro

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Mobile, sonoro'. It is marked '(♩ = 72)' and 'Mobile, sonoro'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of a single system of piano accompaniment. The dynamics are *mp*, *p*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. There are also markings for '8a' and '7''.

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Figuras'. It is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has dynamic markings of *pp*, *p*, and *mf*. The second system has dynamic markings of *f*, *p*, *pp*, and *mf*. It includes a 'D.C. y FIN' marking at the end.

## III Figuras

5 segmentos integran este movimiento; su orden es al gusto del intérprete y lo mejor sería ejecutarlo al azar sin un plan previo: de esta manera el intérprete contribuye con el compositor haciendo su propia e improvisada forma. El carácter y estilo de cada segmento es totalmente contrastante y según el orden escrito, con estas ideas:

1

Molto tranquillo

3 compases; legato, cantabile, en la región media del piano;

sonoridades dentro del P, valores largos y prolongados;

últimos acordes de la mano izquierda con intervalos de tritono y séptima mayor.

2

4 compases, enérgico, un poco agresivo, las dos manos casi siempre juntas, cada ataque concebido con diferente dinámica y duración.

3

6 compases, en los cuales hay 8 motivos aislados, totalmente opuestos en carácter, color, duración y medida.

4

Este pequeño segmento fue pensado con la idea de aglutinamiento de sonoridades en un solo bloque sonoro, buscando un movimiento interior con diferentes ataques, duraciones, intensidades y colores armónicos.

Los valores indican la duración relativa entre las figuras.

4

molto lento, dolce

mp p mf mp p pp

8a

7''

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Figuras'. It is in G major and 3/4 time. It consists of a single system of piano accompaniment. The dynamics are *mp*, *p*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. There are also markings for '4', 'molto lento, dolce', '8a', and '7''.

Absoluta independencia de las dos manos; mientras la derecha mantiene un "ostinato" que debe ser inalterable en dinámica y ritmo, la izquierda expone motivos diversos, en general en estilo de "bravura", terminando con unos acordes formados por una séptima y un "cluster" de valores descendentes. El "ostinato" es un motivo formado por un seisillo dividido en dos tresillos en movimiento contrario.

5



El aspecto dinámico en toda la pieza es siempre contrastante, sobre todo en el I y II movimientos; esto exige del intérprete un gran virtuosismo en cuanto al color y fantasía en su expresión.

La mayor parte de mi música ha sido siempre motivada por imágenes, ideas o sentimientos de carácter plástico, y por supuesto, en esta pieza también he querido expresar diversas fantasías de ese tipo. De ahí su título y otras consideraciones que aisladamente enumeraré.

En la primera parte los pequeños giros ascendentes y descendentes sugieren trazos hechos con firmeza, en diversos "grises" y sin una forma o figura determinada.

En la segunda parte viene de pronto una idea surrealista: una línea continua, realizada por un lápiz suspendido en el aire, sin una mano o dueño que lo guíe; hay titubeos, reinicios, etcétera. La parte b es un breve momento de solemne reflexión.

Son en realidad figuras o formas abstractas las que trato de ilustrar en la tercera parte; es por eso que el subtítulo "figuras" aparece con interrogación.

Es este uno de los primeros trozos en los que he empleado la técnica aleatoria, aunque sólo concierna al ordenamiento de sus segmentos. Quizá el orden ideal sería para mí el escrito, pero puede haber otros; es por eso que he dejado la forma final indeterminada y abierta para que cada pianista la realice a su gusto.\*

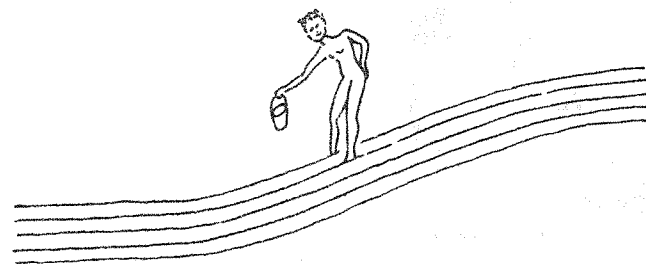
A *lápiz* está dedicada a Alicia Urreta. Fue escrita en agosto de 1965 y estrenada por ella el mismo mes y año en Madrid.

(1975)

Los ejemplos musicales se reproducen con autorización de Ediciones Mexicanas de Música, A. C.

\*Ver también, Argeliers León, *Para un acercamiento a la obra musical (A lápiz, de Manuel Enríquez)*, en *Pauta* 9, enero-marzo 1984, pp. 77-89. (Nota de la redacción).

## CONVERSACIÓN CON LUCIANO BERIO



HILDA PAREDES, MARIO LAVISTA, RAMÓN MONTES DE OCA,  
FRANCISCO NÚÑEZ

Transcripción, traducción y notas de Hilda Paredes

El Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Festival Internacional Cervantino 1992, inició con dos conciertos a cargo del ensamble italiano Academia Bizantina, cuyos programas estuvieron conformados fundamentalmente por obras del compositor Luciano Berio.<sup>1</sup> Además de dirigir su obra *Chemin IV* para oboe y once cuerdas, del estreno en México de su *Corale* para violín, cuerdas y dos cornos y de los arreglos de canciones tradicionales tituladas *Folk Songs* para voz, flauta, clarinete, arpa, viola, violoncello y percusión, Berio también ofreció una plática y una entrevista con algunos de los compositores participantes en el ciclo.<sup>2</sup> Las conversaciones con el compositor italiano nos revelan sus preocupaciones musicales, así como sus cuestionamientos ante la diversidad del mundo contemporáneo en que vivimos.

La presencia y la música de Luciano Berio en México indudablemente dejaron profunda huella en todos los que tuvimos oportunidad de estar presentes para escuchar la inteligente interpretación de la Academia Bizantina de obras representativas del compositor. A través de sus palabras nos acercamos aún más a la profun-

<sup>1</sup> Las obras de Luciano Berio que interpretó la Academia Bizantina en los conciertos que presentaron, fueron las siguientes: *Sequenza III* para voz, *Chemin IV* para oboe y 11 cuerdas, *Corale* para violín, cuerdas y dos cornos, *Folksongs* para voz, flauta, clarinete, arpa, violoncello, viola y percusión, *Sequenza* para oboe, *Sequenza* para flauta, *Duetos* para dos violines (Bela, Rodion, Yossi, Rivi, Bruno, Alfred, Massimo, Pierre, Schlomit, Lorin, Peppino, Lele, Aldo, Edoardo).

<sup>2</sup> La conversación con Berio que aquí se ofrece, integra una charla abierta al público en el Salón del Consejo Universitario, presidida por Mario Lavista, con las intervenciones de Francisco Núñez y Ramón Montes de Oca, y una entrevista que me concedió. (H.P.).

Fragmento de *Sequenza III*, Ed. U. E.

La inserción del humor en el *Pierrot Lunaire*, como decíamos antes, crea también otra cosa. Se pensaba que el músico le ponía música a la poesía. Había esta vieja creencia de que la poesía contiene la nostalgia de la música, y que la música quiere comunicar las imágenes de naturaleza poética, como la poesía. Yo no creo esto. La música no tiene por qué necesariamente contener la información de la poesía. Puede usarse un texto banal pero de grandes dimensiones poéticas y la música puede entrar dentro del texto y revalidarlo, analizándolo musicalmente, con medios musicales y en diversos planos, no diré en un plano poético, pero sí un plano donde hay una absoluta identidad a través del hecho verbal: texto y palabras a través de la música. Éste es el punto importante. Frecuentemente se crea una divergencia, una separación entre el hecho verbal y el musical, porque el músico trata el hecho poético como una cosa cerrada y adapta la música sobre el texto. No. La música debe entrar orgánicamente en el texto y darle forma, como a un guante, y descubrirlo. Hacer comprender, poner delante aquello que se escucha, poner delante el milagro del descubrimiento del sentido.

Nosotros tenemos en nuestra lengua 23 sonidos, sonidos fonéticos que en sí mismos no tienen ningún sentido. Pero compuestos, reagrupados, organizados gramática y sintácticamente, tenemos el milagro del lenguaje, que es infinito. De hecho, la producción del sentido, del significado del lenguaje, no tiene fin, no tendrá jamás fin, por esta posibilidad de interconexión de información de las dos dimensiones: la puramente sonora y la semántica. Esto nos da la posibilidad de usar diferentes textos y de cualquier manera el texto influye en la música. La música no solamente entra en el texto, obliga al músico a poner el texto y la música sobre el mismo nivel.

Conceptualmente el músico debe encontrar una dimensión del pensamiento musical que sea compatible con el texto. A mí por ejemplo, me produce alergia escuchar un texto, por bello que sea, que venga segmentado, recortado, molido por la música donde cada nota es una sílaba. Esto me fastidia. No creo que un texto respetable pueda ser revalidado por una música que lo cincela sílaba por sílaba; no tiene sentido. Es necesario encontrar una organización musical más compleja que ésta, que respete el texto y lo haga surgir con una luz diferente. Al decir esto voy a volver por un momento a la *Sequenza* para voz que es un caso típico.

Quería usar todos los aspectos vocales, todo el aparato vocal. Hoy en día no considero a la voz humana un instrumento, es en cambio, un vastísimo campo de posibilidades.

La *Sequenza* para voz evita sistemáticamente vocalizaciones convencionales, evita el sonido del Bel Canto, etcétera. Usa sólo gestos cotidianos, banales. El texto es simplísimo. Es un texto en inglés que dice "Give me a few words to sing a song, to build a house tonight, without worrying before night comes". Esto quiere decir: "Dadme unas cuantas palabras para cantar una canción y construir una casa esta

noche, sin preocuparme antes de que la noche llegue". Son segmentos que pueden permutarse. Lo que hice fue establecer una secuencia de gestos vocales que van de la risa, que es el elemento principal, a otros que hemos escuchado esta mañana, y que rotan continuamente con una cierta velocidad. Distribuí el texto sobre un aro menor y por consiguiente gira más rápidamente y nunca se repite igual: un gesto vocal lee siempre el texto de manera diferente, y el texto lee siempre el gesto vocal también de manera diferente. Esto produce una "armonía" de tratamiento entre las dos dimensiones: la del texto y la de la música, que congenian recíprocamente; no hay fracturas, no es la música que se preocupa por sí misma, no. La música no se va por sí sola. Se puede pensar que no sea exactamente música a pesar de que sí existe una reflexión musical. Porque la presencia tan fuerte de los gestos vocales cotidianos hacen olvidar los hechos musicales. Y si nos ponemos en un plano diferente, nos damos cuenta que de hecho con los ruidos, con los sonidos, con gestos vocales, etcétera, se ha escuchado la música finalmente.

Mario Lavista: *Me pregunto si esta manera de cantar puede ser aplicable a la ópera. Recuerdo ahora haber escuchado hace algunos años una ópera de Salvatore Sciarrino, titulada Lohengrin, en la cual la voz produce simplemente "ruidos", acciones, y solamente al final de la obra se escucha una canción de cuna. Me pregunto si el planteamiento de esta Sequenza para voz se puede llevar a cabo en la ópera, y lo pregunto porque Berio es autor de óperas como Un re in ascolto y La vera storia, ambas con textos de Italo Calvino.*

Luciano Berio: Considero la experiencia de la ópera, del teatro musical, una especie de síntesis de la búsqueda precedente. Con frecuencia siento necesidad de volver al teatro musical para darle una unidad diferente a aquello que yo he escrito en el año precedente. Por lo tanto, en el teatro musical (es un error llamarlo ópera porque de hecho no se trata prácticamente de ópera, se trata de teatro musical), convergen muchas cosas y también esta búsqueda entre el texto y la música, de una armonía entre estas dos dimensiones así como de una diversidad. Teniendo en cuenta que en el teatro musical esta actitud específica puede conducir a ciertas caracterizaciones de naturaleza dramática. No creo en la ópera con un libreto, con una historia donde el cantante es prisionero del libreto. Estoy más cerca de un teatro abierto, más responsable. Una obra sobre un libreto sigue una dirección musical que ya no nos pertenece, implica una dirección de tipo aristotélico con un comienzo, un desarrollo, un fin, una catársis, que es lo que sucedía en la gran música apreciada por todos: la música clásica, la música romántica, donde hay una cierta linealidad, un cierto determinismo de cosas: sucede una cosa, por consiguiente tiene que suceder otra. Cada cosa se genera en otra que le precede.

Es bellissimo imaginar un tipo de teatro más polifónico donde no hay un diálogo lineal, una propuesta y una respuesta, sino diálogos de personas que hablan entre ellos. Este es un hecho que sólo la música puede provocar. Por consiguiente se produce una polifonía de técnicas, de actitudes musicales que provocan, en este sentido, una polifonía de no direccionalidad de las cosas.

Por consiguiente, la información que la música introduce en el texto, que entra y lo revela con una luz diferente, quizás primero destruyéndolo y después recomponiéndolo de alguna otra manera, puede significar un elemento muy importante dentro del teatro musical.

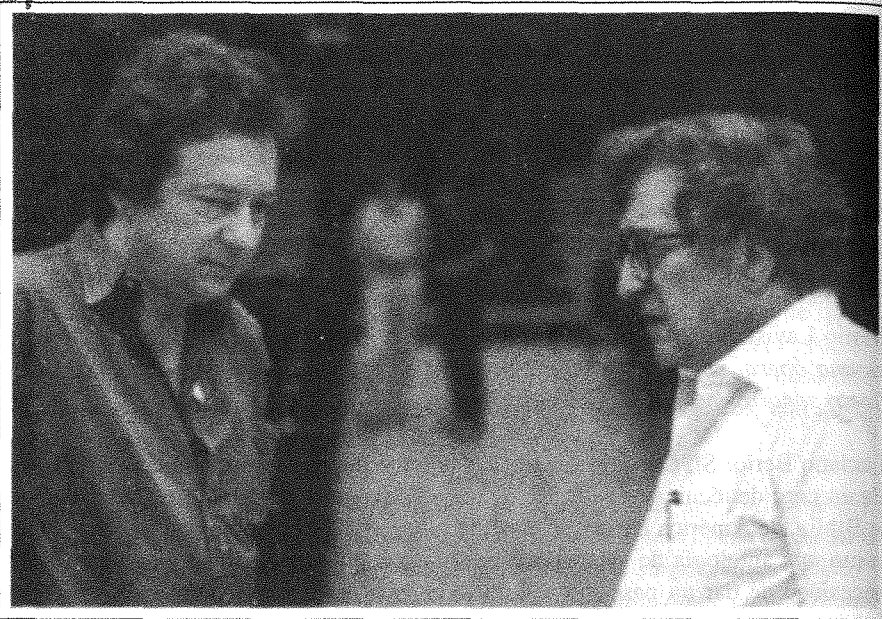
Mario Lavista: *Recuerdo ahora una obra donde esto sucede, se trata de Coro. No es una ópera, no es teatro musical, es un coro donde hay una estratificación de líneas sonoras que suceden simultáneamente.*

Luciano Berio: Sí, *Coro* es una obra donde me interesé por la música no europea. Es un coro de técnicas musicales, de textos diferentes que provienen de Sicilia, de la Biblia, de América Latina, Yugoslavia, etcétera. Es una obra que puede ser vista como una antología de técnicas diferentes para ponerle música a la palabra. Tuve necesidad de dar un paso muy riesgoso en esta obra: no se trataba de reproducir música yugoslava, siciliana, etcétera. Usé la técnica que produjo esta música.

Este trabajo nació también porque hoy, más que nunca, nos estamos confrontando con el hecho de que hay culturas en conflicto con su *habitat*, su geografía. Un ejemplo muy evidente es Australia: un pueblo del Oriente lejano que culturalmente es occidental. O Israel: un país en medio de los países árabes y que culturalmente está muy lejos de ellos.

Me he interesado en un ejemplo muy singular que se da en el centro de África, donde en cierto momento del año se da una circunstancia que celebran con cantos muy complejos, una especie de polifonía y heterofonía.

Un amigo lo ha analizado muy profundamente, descubriendo que utilizan una técnica que empezaba a usarse en el siglo trece en Europa, antes de la verdadera polifonía. Esta es la técnica del Hocketus: hay una línea melódica y hay dos instrumentos o dos voces que se rebotan, como en una especie de partido de ping-pong, ciertos fragmentos de la línea melódica, del uno al otro. En nuestra cultura, en el siglo XIII, era de una manera bastante simple, pero allí estaba la raíz del desarrollo polifónico. En esta comunidad africana las cosas se dan a un nivel de gran complejidad. Son 50 o 60 ejecutantes y cada uno toca solamente una nota con valores de su propia duración, y esto, superimpuesto, crea una especie de catedral sonora que es verdaderamente impresionante. Debajo, hay una melodía: son los jóvenes que participan de esta pseudopolifonía, siguiendo lo que hacen los viejos. Es una espe-



Carlo Chiarappa y Luciano Berio.

cie de “contrato social” en torno de esta melodía, que les permite organizarse de una manera increíblemente precisa. De hecho este amigo mío, etnomusicólogo, ha grabado separadamente todas las voces, después las ha juntado y ha obtenido el mismo resultado.

Este procedimiento africano lo he utilizado para transformar una melodía yugoslava. Otras veces, para una melodía siciliana he utilizado armonía del folklore norteamericano. Así, una interacción muy complicada de diferentes elementos que abarcan la mitad del planeta, quedan ensamblados en una matriz armónica.

El texto de Pablo Neruda,<sup>4</sup> que, como todos los textos de esta obra, habla del amor y del trabajo, los ingredientes fundamentales de nuestra vida, aparece para recordar que hay otras dimensiones. Le da otro color a este amor, a este trabajo.

De esta manera, la obra es como un laberinto, un poco como la galería de aquí

<sup>4</sup> *Coro* es una obra de 1975-76, para cuarenta voces y cuarenta instrumentos melódicos, además de piano, órgano eléctrico y dos percusionistas. Cada voz está asociada a un instrumentista y deben sentarse juntos para crear un *tutti* integral. *Coro* es un mosaico de textos populares intercalados con fragmentos de la trilogía de Neruda, *Residencia en la tierra*. Los textos populares provienen de diferentes lugares: Norteamérica, Sudamérica, Polinesia, África, Francia, Italia, Israel, etcétera. Algunos son cantados en su lengua original y otros en traducción al inglés o al alemán.

abajo, de colecciones de diferentes dimensiones culturales que no son solamente técnicas, sino también de textos, de música, etcétera.

Francisco Núñez: *Me gustaría saber cuál es el proceso de composición para lograr la unidad cuando usted utiliza diferentes técnicas, diferentes estéticas.*

Luciano Berio: No uso diferentes técnicas, ni diferentes estéticas, el hecho analítico es lo que precede todo. Un análisis paciente, racional, un poco científico y de alguna manera también inmediato, espontáneo. El análisis nos previene de introducir todo junto y nos obliga a fundamentarlo; si no, lo que se hace se vuelve un collage, y eso es algo que yo detesto profundamente.

Me quiero referir a la tercera parte de mi *Sinfonía* que tiene como esqueleto el scherzo de la tercera sinfonía de Mahler. Para mí era un viaje armónico a bordo del scherzo de la sinfonía de Mahler. Cada estación armónica se señala como cuando de antemano se programa un viaje en un mapa: se señala con una banderita aquí y allá, y con la banderita se mete uno mentalmente, para saber a dónde hay que ir y dónde hay que parar. Mis “banderitas” en esta pieza son citas para referirme a música persistente, pero siempre aparecen conectadas a dos, tres o incluso cuatro niveles diferentes. Por ejemplo, hago una referencia a Schoenberg junto a otra referencia a otra sinfonía de Mahler y otra a Debussy y otra mía, etcétera. Se crea una especie de vértice armónico muy orgánico y la unidad de este discurso armónico precede sobre la base del scherzo de Mahler.

La unidad de una obra musical depende de tantas cosas y una que me fascina es que sea problemática, conectar lo más pequeño con lo más grande.

Pensaba en Anton Webern, que a partir de una célula de tres notas generaba un cristal transparente, donde cada nota era un concentrado de diferentes funciones.

Yo me atreví a usar una visión “aditiva” de las cosas y por lo tanto, también puede pensarse en una visión “sustractiva” de las cosas. Esto es un poco lo que he hecho con el scherzo de la sinfonía. Es decir, tenemos una totalidad de referencias, un mundo armónico que se desarrolla y, se “extrae” como función particular.

Era Miguel Ángel el que decía que el nacimiento de una escultura puede ser descrita con solo una frase: “A fuerza de quitar”. Veía un bloque y veía la escultura que iba a realizar, es decir, extraía la estatua de este bloque.

No es frecuente encontrarnos en la condición de restar funciones musicales de una totalidad muy compleja. Es como un péndulo que va de lo más pequeño a lo más grande. Ya sea que lo más pequeño preceda o que sea el resultado; por inducción o por deducción.

Hilda Paredes: *A lo largo de su carrera como compositor usted ha revisado obras*

con frecuencia e incluso ha creado una obra nueva a partir de alguna obra anterior, como es el caso de la *Sequenza para oboe* y *Chemin IV para oboe y cuerdas*, que tuvimos oportunidad de escuchar en estos dos conciertos. ¿Podría hablarnos de esa necesidad de volver a revisar o a trabajar el material de una obra terminada?

Luciano Berio: Bueno, debo decir algo acerca de las “obras terminadas”: que muchas veces no son obras terminadas. De esto me doy cuenta solamente cuando ya he completado la obra. De hecho, en este momento estoy trabajando en una obra que ya ha sido estrenada y que no está terminada de una forma completa.

La otra razón por la cual a veces vuelvo a una obra, es porque mi tendencia es no considerar las obras como objetos: cada obra es parte de un proceso.

En el caso de la *Sequenza* para oboe, por ejemplo, invertí una gran cantidad de pensamiento musical y como es una pieza para un solo instrumento, algunas veces esta inversión conceptual en la obra no está completamente expuesta. Así es como el material de la *Sequenza* se rodea de otros instrumentos que revelan aquello que estaba implícito en la obra y lo vuelven explícito.

Hilda Paredes: *Quisiera preguntarle si la experiencia de dirigir ha tenido alguna influencia en su trabajo como compositor.*

Luciano Berio: Yo no me considero un director que esté desarrollando una carrera. Eso no me importa en lo más mínimo. Yo necesito, yo amo trabajar con músicos. Esto es lo más importante para mí, después tener un contacto concreto, realmente físico con la música y aprender, porque se aprende mucho haciendo esto.

Aunque también existen músicos que trabajan de una manera “abstracta”, si tú quieres. Tienen una idea musical y la desarrollan, como Anton Webern, por ejemplo. No estaba condicionado por el instrumento, aun cuando todo lo demás era completamente transparente, o completamente justificado en lo que había escrito en múltiples y diferentes niveles. Hay muchos compositores que necesitan tener contacto con el aspecto práctico de la música y están condicionados por esto. Mozart era uno de ellos. Siempre estaba escribiendo para alguien, para un instrumento específico, y lo que escribió para ese instrumento, ya fuera el piano o el clarinete, realmente revelaba todo el potencial, incluso el potencial técnico del instrumento.

Mario Lavista: *En algún lado he leído que tiene usted una especial aversión por los instrumentistas especializados en la música contemporánea. ¿Para qué tipo de instrumentistas ha escrito las Sequenzas?*

Fragmento de *Circles*, Ed. U. E.

Luciano Berio: Los músicos que me gustan son aquellos que cuando tocan algo, me hacen comprender. Por ejemplo, un gran pianista como Pollini es verdaderamente importante, porque cuando toca Schoenberg se puede escuchar también a Beethoven. Cuando toca la segunda sonata de Boulez, también se escuchan las variaciones de Diabelli, o los estudios de Debussy o de Chopin, etcétera. Esta generosidad, no sólo es una información técnica, sino también cultural, porque la música es un verdadero regalo, no sólo una cosa placentera, sino una cosa que dice algo profundo, que está en nuestra conciencia.

La *Sequenza* para voz la he escrito para Cathy Berberian, quien era una gran intérprete, de gran inteligencia y que ha marcado un poco la historia de la música vocal. Es un ejemplo de saber proyectar la conciencia musical. Sabía de qué se trataba.

Francisco Núñez: *Usted utiliza la consonancia y la disonancia, como pudimos escuchar en los Duetos para dos violines que se interpretaron esta mañana.*<sup>5</sup> ¿Qué piensa usted de esta diferenciación entre consonancia y disonancia, ahora que estamos a fin de siglo?

Luciano Berio: No podemos tomar como ejemplo mis *Duetos*. Estas son piezas privadas. Contienen un cierto patetismo, pero es un patetismo irónico. Estos *Duetos* son como tarjetas postales, son muy sencillas y, en efecto, en estas piezas hay consonancias y disonancias. Pero en mi trabajo, no pienso en esos términos, sino en términos de una información sencilla y otra compleja.

A la Academia Bizantina de los siglos V y VI perteneció un gran hombre: Severino Boecio. Fue un filósofo responsable de esta visión homogénea del universo a través del *Quadrivium*. Para él la música era el centro de todo y usaba criterios musicales de origen aristotélico para leer el mundo, incluso el aspecto social. En este sentido era un filósofo y elaboró esta teoría muy sencilla: que la disonancia es un pasaje de información matemática compleja y la consonancia contiene una información sencilla. Esta es una ley eterna.

A nosotros no nos interesa más la información sencilla, la hemos usado demasiado en la música y tenemos el oído saturado de ella, la conocemos demasiado. Buscamos una información más interesante, más compleja y sobre el nivel de complejidad, el campo está abierto. Por lo tanto, ya no se trata tanto de consonancia y disonancia, sino de confrontar dimensiones complejas y dimensiones sencillas.

<sup>5</sup> En el segundo concierto que presentó la Academia Bizantina, Berio explicó, antes de que escucháramos sus *Duetos*, que se trataba de piezas que había escrito en sus viajes, desde distintos cuartos de hotel, como se escribe una tarjeta postal a algún amigo. Los títulos, se refieren a los destinatarios de las "tarjetas postales". (Ver nota 1).

La experiencia tonal fue un proceso histórico muy lento. Nadie inventó el fin del sistema tonal, ni el paso a algún otro. Las cosas se han transformado orgánicamente y hay mucha distancia entre la *Heroica* de Beethoven y Monteverdi, y mucha también entre la *Heroica* y nosotros. Es un proceso continuo de transformación orgánica; no digo lógica, porque esto implica una cierta fractura: Beethoven es el caso más glamoroso en esto, porque fue quien introdujo por primera vez una especie de conocimiento intelectual en la creatividad musical.

A mí me interesa desarrollar un discurso musical que va de una dimensión armónica sencilla a una compleja, por ejemplo: de un acorde de Do mayor a un acorde de nueve notas, distribuidas de una cierta manera.

Volviendo a mi Sinfonía, la primera y la quinta parte son simétricas porque la quinta parte completa la primera.

Presenta dos acordes, uno es Do, Mi bemol, Sol, Si; muy sencillo, y otro mucho más complejo, de 8 o 9 sonidos. El paso continuo entre estas dos dimensiones, entre el rumor creado por algunas voces, y el acorde Do, Mi bemol, Sol, Si, puede ser asimilado a una visión tonal.

Ramón Montes de Oca: *No me había percatado de la enorme gama de posibilidades vocales sino hasta que tuve la oportunidad de escuchar y ver un video de Arrone. Me asombró no sólo lo que escuchaba, sino también los movimientos y expresiones faciales. ¿Pensó usted, al componer Arrone, en la gestualidad que iba a provocar a nivel visual?*

Luciano Berio: *Arrone* es una obra que escribí entre 1974 y 1975, y está relacionada con la *Sequenza* para voz.

Está basada en un texto de Sanguinetti, hecho exclusivamente de citas literarias y de citas de nuestro comportamiento vocal cotidiano, como en la *Sequenza*. Es para cinco actores que cantan el verso irónicamente en algún estilo vocal: un coral de iglesia, una canción, etcétera. Esta obra tiene una referencia histórica: los compositores venecianos de fin del siglo XVI, que escribían madrigales dramáticos; esto es, usaban una técnica que sugería situaciones vocales. Lo llamaban el "teatro para el oído". *Arrone* es de hecho un teatro para el oído, porque en cada momento se hace referencia a aquello que vocalmente puede suceder en diferentes situaciones entre dos personas: de lo que sucede entre dos amigos que se encuentran, a lo que sucede en una plaza en el discurso de un dictador como Mussolini; o en el confesionario, donde la voz de una mujer que se va a confesar revela una dimensión muy erótica.

Las citas literarias de Sanguinetti son textos de Bataille, de Eliot, etcétera. No hay una sola palabra que no haya sido ya escrita, que no sea ya conocida. Así, este

mundo de citas literarias que rotan y se repiten es interpretado continuamente por los actores, de manera siempre diferente. No como en la *Sequenza*, donde hay una limitación de gestos vocales; en *Arrone* se va más lejos.

Constantemente necesito asociar la experiencia musical a otras dimensiones, y por esto recurro al Teatro para el oído: sucesos que no son descritos de manera concreta, sino que quedan nada más sugeridos.

*Francisco Núñez: ¿Qué piensa Berio de su propia música y su futuro?*

Luciano Berio: Puedo decir que es una dimensión que continuará interesándome, sobre la cual trabajaré, buscando siempre una unidad, donde aparentemente no la hay.

Vivimos en un mundo que tiende a segmentarlo todo, es como un mercado donde no se vende, pero sí se etiquetan las cosas. Si vas a una tienda de discos puedes encontrar una sección de clásicos, de barrocos, comerciales, otros más cretinos como los neorrománticos, etcétera. Son aspectos exteriores, absurdos; la substancia de las cosas es diferente. A mí me interesa siempre conectar cosas lejanas, y ver cómo la música puede juntarlas y encontrarles un sentido.

*Hilda Paredes: Con toda su profunda experiencia como compositor, ¿que sería lo más importante que usted pudiera decirle a los compositores más jóvenes?*

Luciano Berio: Aprender todas las técnicas posibles, ser muy curiosos y ser muy generosos consigo mismos y con el mundo que los rodea. Ser extremadamente atentos, ser, ¿como diría yo? ser capaces y aprender todo lo posible.

Más específicamente, yo diría que un joven compositor debe desarrollar una manera de analizar las cosas. Debe ser capaz de profundizar y el análisis es la mejor escuela.

Se discute siempre sobre los años de Dramstadt y para mí lo más importante es el impulso nuevo y diferente que allí se le dio al análisis.

Para los más jóvenes, una técnica que es muy vieja y es muy útil es el contrapunto. De hecho, para mí es la única técnica verdaderamente codificable, útil y también neutra, porque no implica consideraciones estéticas, solamente técnicas que le ayudan al joven a conectar su oído con el cerebro. El oído debe funcionar con la información del cerebro y viceversa. Esta conexión entre el aspecto sensible y el aspecto intelectual de la música, solamente puede encontrarla un joven en el contrapunto. Después en el análisis: es lo primordial en el oficio del músico.

JUAN JOAQUÍN PEREZTEJADA

## TRES POEMAS

### RUECA MARINA

Para engarzar estos días  
debo emprender de súbito  
la vida este domingo  
labor de aves y de olas

### VERACRUZ

a José Juan Tablada

Terso Veracruz  
casi ola casi hamaca  
casi arpa de luz

## SUITE PORTEÑA

Sueño ocarino  
el caracol de metal  
corno marino

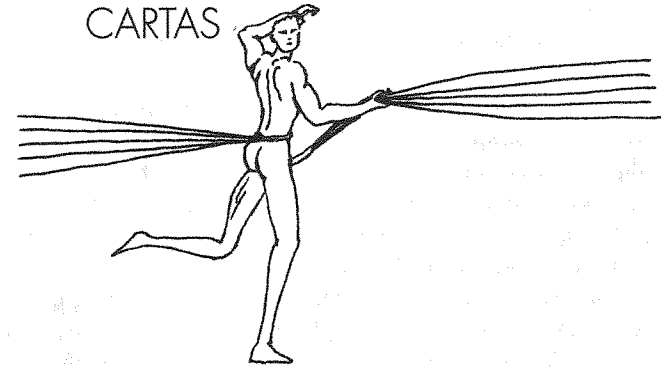
Costera arpa arde  
lluvia de finas notas  
limpia la tarde

El canto de un son  
consiste en el sonido  
de húmedo ostión

Un ritmo de agua  
llevan los tegogolos  
en su managua

La barcarola  
una sinfonía coral  
mi caracola

## PIOTR ILICH CHAIKOVSKI CARTAS



### COMPOSICIÓN

A MME VON MECK,

Kamenka, 24 de junio (6 de julio), 1878

Usted quiere saber cuáles son mis métodos de composición... Es muy difícil dar una respuesta satisfactoria a su pregunta, porque las circunstancias bajo las cuales entra en el mundo una nueva obra varían considerablemente en cada caso.

1. Las obras que compongo por mi propia iniciativa; es decir, desde un invencible impulso interno.
2. Obras que son inspiradas por circunstancias externas: el deseo de un amigo, o un editor, y obras que me son *encargadas*.

Aquí debería añadir que la experiencia me ha mostrado que el valor intrínseco de una obra no tiene nada que ver con el lugar que ocupe en una u otra de estas categorías. Con frecuencia sucede que una composición que debe su existencia a influencias externas resulta muy exitosa, mientras que otra desarrollada por completo a partir de nuestra propia iniciativa puede, por varias razones indirectas, resultar bastante menos afortunada. Estas circunstancias indirectas, de las que depende el estado de ánimo con que una obra es escrita, son sumamente importantes. En el momento mismo de la actividad creadora, es necesario para el artista una absoluta quietud. En este sentido cada obra de arte, incluso una composición musical, es *objetiva*. Aquellos que creen que un artista creador puede expresar —merced a su arte— sus sentimientos en el momento en que está *conmovido*, incurren en el mayor de los errores. Las emociones —tristes o alegres— sólo pueden ser expresa-

das retrospectivamente, por decirlo de algún modo. Sin ninguna razón especial para regocijarme, yo puedo ser motivado por el humor creativo más alegre, y viceversa, una obra escrita en el paisaje más alegre puede estar matizada por colores oscuros y lúgubres.

En una palabra, un artista vive una doble vida: una vida humana cotidiana y una vida artística, y no siempre las dos van de la mano.

De cualquier modo, es absolutamente necesario para un compositor sacudirse todas las preocupaciones de la vida cotidiana, al menos por un tiempo, y rendirse por completo a su vida artística. Las obras pertenecientes a la primera categoría no requieren del menor esfuerzo de voluntad. Sólo es necesario obedecer a nuestros impulsos internos, y si nuestra vida material no aplasta nuestra vida artística bajo su peso de circunstancias deprimentes, la obra progresa con rapidez increíble. Todo lo demás se olvida. El alma vibra con una excitación incomprensible e indescriptible, así que, antes de que podamos seguir este vuelo veloz de la inspiración, el tiempo pasa literalmente incalculable e inobservado.

Hay algo de *sonámbulo* en esta condición. *On ne s'entend pas vivre*. Es imposible describir tales momentos. Todo lo que fluye de la pluma, o simplemente pasa por nuestro cerebro (pues dichos momentos llegan con frecuencia en un punto en el que escribir es una imposibilidad) bajo estas circunstancias es *invariablemente bueno*, y si ningún obstáculo externo llega a interrumpir el brillo creador, el resultado será la mejor y más perfecta obra de un artista. Desgraciadamente tales obstáculos externos son inevitables. Tiene que cumplirse con algún deber, se anuncia la cena, llega una carta, y así sucesivamente. Esta es la razón por la cual existen tan pocas composiciones que conserven una calidad igual en toda su extensión. De aquí las *junturas, los parches, desigualdades y discrepancias*.

En cuanto a las obras de mi segunda categoría, es necesario *meterse en el estado de ánimo*. Para hacerlo, con frecuencia nos vemos obligados a luchar contra la indolencia y la falta de disposición. Además de estas, hay muchas otras circunstancias fortuitas. A veces la victoria se obtiene fácilmente. En otras, la inspiración se nos escapa, y no puede ser recobrada. Sin embargo, considero el deber de un artista el que no sea vencido por las circunstancias. No debe esperar. La inspiración es un huésped al que no le importa visitar a aquellos que son indolentes.

---

Puedo decir que, bajo condiciones normales, no hay hora del día en la que no pueda componer. A veces observo con curiosidad que una actividad ininterrumpida—independiente del tema de la conversación que pueda estar llevando—continúa su curso en ese compartimento de mi cerebro que está consagrado a la música. A



Chaikovski a los 34 años.

compatibles. Si la armonía es muy intrincada, anoto en el bosquejo unos cuantos detalles sobre la resolución de las partes; cuando la armonía es muy simple, sólo apunto el bajo, o un bajo cifrado, y a veces ni siquiera eso. Si el esbozo es para una obra orquestal, las ideas aparecen coloreadas por alguna combinación instrumental especial. El plan original o la instrumentación sufre con frecuencia alguna modificación.

El texto nunca debe escribirse después de la música, porque si la música se escribe sólo para palabras dadas, estas palabras invocan una expresión musical adecuada. Es perfectamente posible ajustar palabras a una melodía corta, pero en una obra sería tal adaptación no es permisible. Es igualmente imposible componer una obra sinfónica y luego añadirle un programa, pues cada episodio del programa elegido debería evocar su apariencia musical correspondiente. Esta etapa de la composición—el bosquejo—es notablemente placentera e interesante. Brinda un deleite indescriptible, acompañado sin embargo de una suerte de desasosiego y agitación nerviosa. El sueño es inquieto y se olvida alimentarse, sin embargo, el desarrollo del proyecto avanza tranquilamente. La instrumentación de una obra que ha sido completamente resuelta y madurada es una tarea sumamente disfrutable.

No se aplica lo mismo al bosquejo desnudo de una obra para pianoforte o voz, o piezas pequeñas en general, que a veces son muy tediosas.

Usted pregunta: ¿me limito por formas establecidas? Sí y no. Algunas composiciones implican el uso de formas tradicionales, pero sólo con respecto a sus rasgos

veces toma una forma preparatoria, es decir, la consideración de todos los detalles concernientes a la elaboración de una obra proyectada; en otro momento puede ser una idea musical completamente nueva e independiente, y hago un esfuerzo por fijarla en mi memoria.

Ahora trataré de describir mi procedimiento actual para la composición.

Usualmente escribo mis bosquejos en el primer pedazo de papel que tenga a la mano. Los anoto lo más abreviado posible. Una melodía nunca se sostiene sola, sino, invariablemente, con las armonías que le pertenecen. Estos dos elementos musicales, junto con el ritmo, nunca deben separarse; cada idea melódica trae su propia armonía inevitable, y su ritmo

generales, la secuencia de los movimientos. Los detalles permiten una considerable libertad en el tratamiento, si el desarrollo de las ideas lo requiere.

Me pregunta acerca de las melodías construidas sobre las notas de la armonía. Puedo asegurarle, y probarlo con muchos ejemplos, que es absolutamente posible, por medio del ritmo y de la transposición de las notas, desarrollar millones de nuevas y hermosas combinaciones melódicas. Pero ésto sólo se aplica a la música homofónica. Con la música polifónica, un método tal de construir una melodía interferiría con la independencia de las partes. En la música de Beethoven, Weber, Schumann, Mendelssohn, y especialmente Wagner, encontramos con frecuencia melodías que consisten en las notas del acorde común; un músico dotado siempre será capaz de inventar una fanfarria nueva e interesante.

A MME VON MECK,

Kamenka, 25 de junio (7 de julio), 1878

Ayer, al escribirle sobre mis métodos de composición, no me adentré lo suficiente en esa fase relacionada con la elaboración del bosquejo. Esta fase es especialmente importante. Lo que ha sido escrito en un momento de ardor ahora debe ser examinado críticamente, mejorado, alargado, o condensado, según lo requiera la forma. A veces uno debe violentarse a sí mismo, antes de poder borrar sin misericordia cosas que fueron ideadas con amor y entusiasmo. No me puedo quejar de pobreza de imaginación, o carencia de poder inventivo; pero, por otro lado, siempre he sufrido por mi falta de habilidad en el manejo de la forma. Sólo después de un trabajo vigoroso he logrado que, al fin, la forma de mis composiciones corresponda, más o menos, con sus contenidos. Antes era descuidado y no le ponía suficiente atención al trabajo crítico global de mis bosquejos. Consecuentemente, se veían mis "costuras"; no había unión orgánica entre mis episodios individuales. Este era un defecto muy grave, y sólo he progresado gradualmente al paso del tiempo; pero la forma de mis obras nunca será *ejemplar*, porque, aunque puedo hacer modificaciones, no puedo alterar radicalmente las cualidades de mi temperamento musical.

Traducción de Adriana Díaz Enciso

\* Tomado de Sam Morgenstern, *Composers on Music. An Anthology of Composers' Writings*, Faber and Faber, Pantheon Books, London, 1956: pp. 254-257.

A SU HERMANO MODEST, DESPUÉS DE ASISTIR AL PRIMER  
FESTIVAL DE BAYREUTH

Viena, 20 de agosto de 1876

Después de las últimas notas del *Götterdämmerung* sentí como si me dejaran salir de la cárcel. Los *Nibelungen* serán realmente una obra magnífica, pero lo seguro es que jamás fue hilado nada tan interminable y fastidiosamente...

A MME. VON MECK

Clarens, 25 de octubre de 1877

Nadezhda Filaretovna, ¡toda nota que surja de mi pluma en el futuro estará dedicada a usted! A usted le debo que haya vuelto a despertar mi amor al trabajo, y ni por un momento olvidaré que usted hizo posible que llevara adelante mi carrera. ¡Mucho, mucho me falta aún por hacer! Sin falsa modestia, puedo afirmarle que todo lo que he hecho hasta la fecha me parece mezquino e imperfecto en comparación con lo que *puedo, debo hacer* en lo venidero...

A MME. VON MECK

San Remo, 21 de enero de 1878

En diciembre de 1874 escribí un concierto para piano. Como no soy pianista, necesité consultar a algún virtuoso acerca de lo que pudiera ser ineficaz, impracticable o ingrato en mi técnica. Necesitaba un crítico severo pero al mismo tiempo amistoso que me señalara en la obra nada más esas tachas exteriores... Debo mencionar el hecho de que, a decir verdad, alguna voz interior me previno contra la elección de Nicolai Rubinstein [hermano de Anton, distinguido director y pianista] como juez del lado técnico de mi composición. Sin embargo, como no sólo era el mejor pianista de Moscú sino también un músico hecho y derecho y de primera, sabiendo yo que se ofendería hondamente en caso de enterarse de que le había llevado mi concierto a alguien más, decidí pedirle que escuchase la obra y me diera su opinión acerca de la parte solista...

Toqué el primer movimiento. Ni una palabra, ni una sola observación... El silencio de Rubinstein era elocuente... Me encerré en mí y toqué el concierto sin parar hasta el final. Siguió el silencio.

"¿Bien?" —pregunté, levantándome del piano. Entonces brotó un torrente de los



Chaikovski.

labios de Rubinstein. Quedamente al principio, ganando volumen al adelantar, hasta estallar en la furia de un *Jupiter tonans*. Mi concierto era nulo, absolutamente inejecutable, los pasajes tan fragmentados, tan inhábilmente escritos, que ni siquiera podrían mejorarse; la obra misma era mala, trivial, ordinaria; aquí y allá había yo plagiado a otros; sólo una o dos páginas valdrían algo, todo lo demás era mejor destruirlo... Lo principal no puedo reproducirlo: el *tono* con que fue dicho todo esto. Un testigo independiente de esta escena habría llegado a la conclusión de que yo era un maniático sin talento, un escritor sin idea de composición que se había atrevido a desplegar su basura frente a un hombre famoso... Salí del cuarto sin decir palabra... Entonces Rubinstein me alcanzó y, viéndome tan perturbado, me llevó a otra habitación. Allí repitió que mi concierto era imposible, señaló muchos lugares donde necesitaba ser completamente revisado y dijo que si ajustara yo la obra a sus requerimientos la estrenaría en un concierto. “No voy a cambiar ni una nota” —repliqué— “y voy a publicar la obra precisamente como está.” Cosa que hice...

#### A SERGEI TANEIEV

San Remo, 2 de enero de 1878

... Si estuviese yo más familiarizado con la literatura de otros países, sin duda Shabría descubierto un asunto que a la vez fuese adecuado para la escena y en armonía con mi gusto. Por desdicha no estoy en condiciones de descubrir tales cosas por mi cuenta, ni sé de nadie que pudiera llevar mi atención a un tema como el de *Carmen* de Bizet, por ejemplo, una de las óperas más perfectas de nuestros días. Preguntará usted qué es lo que realmente requiero. Se lo voy a decir. Por encima de todo, no quiero reyes, ni plebe tumultuosa, ni dioses, ni marchas pomposas —en una palabra, ninguna de esas cosas que son atributos de la “gran ópera”. Busco un drama íntimo y emocionante, basado en un conflicto de circunstancias como los que yo he experimentado y presenciado, capaz de llegarme a lo vivo. No tengo nada que decir en contra del elemento fantástico porque no me restringe sino que, antes bien, ofrece libertad ilimitada. Noto que no me estoy expresando muy claramente. En una palabra, Aída es tan remota, su amor por Radamés me afecta tan poco —ya que no consigo pintarlo al ojo de mi mente—, que mi música carecería del calor vital esencial para una buena obra...

La ópera *Onieguin* jamás tendrá éxito; tengo la seguridad de ello desde ahora. Nunca hallaré cantantes capaces, ni aun parcialmente, de satisfacer mis requisitos. La rutina que impera en nuestros teatros, las representaciones sin sentido, el sistema de retener artistas estropeados y de no dar oportunidad a los más jóvenes: todo

esto impide que mi ópera suba al escenario... Es el fruto de un invencible impulso interior. Le aseguro que sólo debiera uno componer ópera en esas condiciones. Basta con pensar un poco en efectos escénicos. Si mi entusiasmo por *Eugenio Onieguin* atestigua mis limitaciones, mi estupidez e ignorancia de los requerimientos de la escena, lo siento mucho; al menos puedo afirmar que la música procede, en el sentido más literal, de mi más íntimo ser...

A MME. VON MECK

Clarens, 19 de marzo de 1878



Chaikovski.

No tiene por qué preocuparse, querida señora. Si me está destinada la fama, llegará a pasos lentos pero seguros. La historia nos persuade de que el éxito que más se retrasa es a menudo más duradero que cuando llega fácilmente y de una vez. Más de un nombre que resonaba en su propia generación ha sido cubierto por el océano del olvido. Un artista no tiene que ser perturbado por la indiferencia de sus contemporáneos. Debe seguir trabajando y decir todo lo que está predestinado a decir. Debe saber que sólo la posteridad puede emitir un veredicto verdadero y justo. Le diré algo más. Tal vez acepte yo mi modesta parte con tan poca queja porque mi fe en el juicio del porvenir es inquebrantable. Presiento, en vida, la fama que me tocará cuando sea escrita la historia de la música rusa. Al presente estoy satisfecho con lo que llevo realmente adquirido. No tengo derecho de quejarme...

A SU HERMANO MODEST

Brailov, 27 de mayo de 1878

Ayer toqué *Eugenio Onieguin* del principio al fin. El compositor era el único oyente. Me da cierta vergüenza lo que voy a confiarte en secreto: el oyente se conmovió hasta las lágrimas y cubrió al compositor de mil cumplidos. ¡Con sólo que los auditorios del porvenir sintieran hacia esta música lo que el compositor mismo!

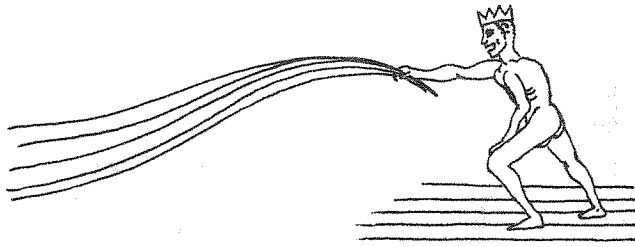
A MME. VON MECK

Kamenka, 13 de agosto de 1880

Fama! ¡Qué contradictorios sentimientos despierta esa palabra en mí! Por un lado la deseo y persigo; por otra la detesto. Si el pensamiento central de mi vida se concentra en mi labor creadora, no puedo hacer otra cosa que aspirar a la fama. Si siento un continuo impulso de expresarme en el lenguaje de la música, se sigue que requiero ser escuchado, y mientras más vasto el círculo de oyentes comprensivos, mejor. Deseo con toda el alma que mi música sea más extensamente conocida y que el número de quienes hallan confortamiento y apoyo en su amor a ella crezca. En este sentido no solamente amo la fama sino que se vuelve la meta de lo más serio de mi trabajo. Pero ¡ay!, cuando empiezo a reflexionar que con un auditorio creciente irá aparejado un interés acrecentado hacia mi personalidad, en el sentido más íntimo; que habrá gente curiosa entre el público, que descorrerán la cortina detrás de la cual he procurado ocultar mi vida privada —entonces me lleno de dolor y repulsión, al grado de que deseo a medias callar por siempre a fin de ser dejado en paz. No me asusta el mundo, pues puedo decir que tengo limpia la conciencia y que no tengo nada de qué avergonzarme; pero pensar que alguien quisiera forzar el mundo interior de mis pensamientos y sentimientos, que toda mi vida he resguardado tanto de los extraños —eso es desconsolador y terrible. Hay un elemento trágico, querida amiga, en este conflicto entre el deseo de fama y el miedo a sus consecuencias. Me atrae como la llama a la mariposa y a mí también se me quemar las alas. A veces me posee un loco deseo de desaparecer para siempre, de ser enterrado en vida, de ignorar todo lo que está aconteciendo, de que todos me olviden. Entonces, ¡ay!, vuelve la inspiración creadora... ¡Escapo hacia la llama y vuelvo a quemarme las alas!

Traducción de Juan Almela

## DOS TEXTOS\*



SERGEI RACHMANINOV

Traducción de Luis Ignacio Helguera

RIMSKY-KORSAKOV Y SCRIABIN:  
SONIDO Y COLOR

Recuerdo una discusión que tuvo lugar entre Rimsky-Korsakov, Scriabin y yo, mientras estábamos sentados en una de las pequeñas mesas del Café de la Paz. Uno de los nuevos descubrimientos de Scriabin se refería a la relación entre el sonido musical, esto es, ciertas armonías y tonalidades, y el espectro del sol. Si no me equivoco, estaba trabajando precisamente en el boceto de una gran composición sinfónica en que iba a aprovechar esta relación, y en que, paralelo a los sucesos musicales, habría un juego de luces y colores.<sup>1</sup> Nunca había reflexionado sobre las posibilidades prácticas de la idea, pero este aspecto de la cuestión no le interesaba demasiado. Dijo que se limitaría a marcar su partitura con un sistema especial de valores de luces y colores.

Para mi perplejidad, Rimsky-Korsakov estuvo de acuerdo en principio con Scriabin acerca de esta correspondencia entre tonalidades y colores. Yo, que no encontraba la semejanza, los contradije con vehemencia. El hecho de que Rimsky-Korsakov y Scriabin difirieran sobre los puntos de contacto entre las escalas de sonido y color parecía probar que yo tenía razón. Así, por ejemplo, Rimsky-Korsakov vio Mi bemol como azul, mientras que para Scriabin era rojo-púrpura. En otras tonalidades, es cierto, estuvieron de acuerdo, como por ejemplo, en la de Re mayor (café

\* Tomado de: Sam Morgenstern, *Composers on Music. An Anthology of Composers' Writings*, Faber and Faber, Pantheon Books: London, 1956; pp. 373-375.

<sup>1</sup> El poema sinfónico *Prometeo o el poema del fuego* (1911). (N. del T.)

dorado). “¡Mira!”, exclamó repentinamente Rimsky-Korsakov volteando hacia mí, “Te probaré que tenemos razón nosotros refiriéndome a tu propia obra. Toma, por ejemplo, el pasaje de *El caballero mezquino* en que el viejo barón abre sus cajas y cofres, y el oro y las joyas resplandecen en la luz de la antorcha. ¿Y bien?”

Tuve que admitir que el pasaje había sido escrito en Re mayor. “Ves”, dijo Scriabin, “tu intuición siguió inconscientemente las leyes cuya existencia real has tratado en vano de negar”.

Yo tenía un explicación mucho más simple de este hecho. Mientras componía este pasaje particular debí tener inconscientemente en la cabeza la escena de la ópera *Sadko* de Rimsky-Korsakov donde la gente, bajo el comando de Sadko, realiza la gran pesca de peces de oro del Lago Ilmen y rompe en un grito jubiloso, “¡Oro! ¡Oro!” Este grito está escrito en Re mayor.

Pero no pude impedir que mis dos colegas abandonaran el café con el aire de vencedores, convencidos de que habían refutado totalmente mi opinión.

(1934)

## SOBRE EL VALOR DEL COMPOSITOR, VIVO Y MUERTO

Es extraño cómo la muerte de un compositor afecta la significación de sus obras. Recuerdo un incidente que me gustaría citar aquí; es muy instructivo. Cuando el talentoso compositor ruso, Vassili Kalinnikov, un contemporáneo escasamente mayor que yo, murió a la temprana edad de treinta y cuatro, mal pagado como siempre estuvo, no dejó dinero. Su viuda, que se encontró en circunstancias muy apretadas, me solicitó un pequeño préstamo que le permitiera erigir una tumba para él. También trajo consigo algunas de las composiciones póstumas de Kalinnikov, diciéndome: “Es inútil llevarlas con un editor. Conozco sus precios”.

Llevé las composiciones al editor Jurgenson, esperando que comprara una u otra de las piezas.

Sin una palabra, Jurgenson subió los precios que yo había fijado. Hicieron una suma considerable, diez veces mayor al préstamo que se me había solicitado.

Cuando fue por su caja y la abrió, observó: “No imagine que pago esta tremenda suma sin una razón precisa; la pago porque la muerte del compositor ha multiplicado por diez el valor de sus obras”.



Rachmaninov al piano, París.

## TESTIMONIOS SOBRE RACHMANINOV



Traducción de Luis Ignacio Helguera

### IGOR STRAVINSKY: SÓLO ME TRAÍA MIEL\*

Esto de las abejas me recuerda, entre toda la gente, a Rachmaninov, pues la . . . Última vez que vi a este hombre aterrador vino a mi casa en Hollywood y me dio como regalo un frasco de miel. Yo no era especialmente amigo de Rachmaninov en ese tiempo, ni, pienso, lo era nadie más: las relaciones sociales con un hombre del temperamento de Rachmaninov requieren mayor perseverancia de la que yo puedo proporcionar: él sólo me llevaba miel. Es curioso, sin embargo, que no lo conociera en Rusia, aunque seguido lo oí tocar en mi juventud, ni después cuando éramos vecinos en Suiza, sino en Hollywood.

Algunas personas adquieren una especie de inmortalidad precisamente por el absoluto con que poseen o no poseen cierta cualidad o característica. El absoluto que inmortalizaba a Rachmaninov era su ceño. Era un ceño de seis y medio pies de altura.

Supongo que mis conversaciones con él, o más bien, con su mujer, pues él siempre estaba callado, eran típicas:

*Señora Rachmaninov:* ¿Cuál es la primera cosa que hace usted cuando se levanta en la mañana? (Esto podría ser indiscreto, pero no si hubieras oído cómo lo preguntaba).

*Yo:* Durante quince minutos hago ejercicios que me enseñó un gimnasta húngaro

\* Título de la redacción. Tomado de: Igor Stravinsky & Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, University of California Press Berkeley & Los Angeles, 1958, 1959; pp. 41-42.

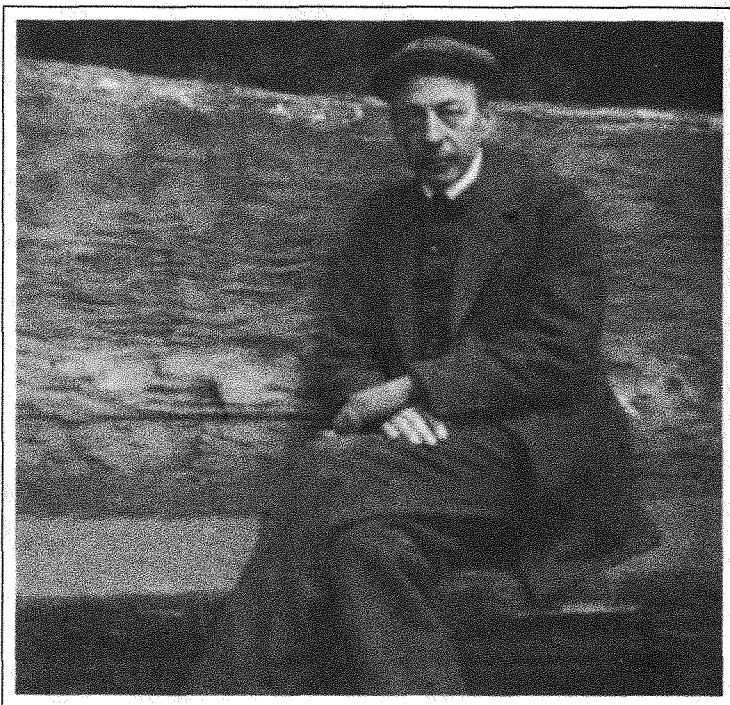
y maniático Kneip Kur, o, más bien, los hago mientras recuerdo que este húngaro murió muy joven y muy repentinamente; después me paro sobre mi cabeza; después tomo un baño.

*Señora Rachmaninov:* Ves, Serge, Stravinsky se baña. Qué extraordinario. ¿No dijiste que te dan miedo los baños? ¿Y oíste que Stravinsky dijo que hace ejercicios? ¿Qué piensas de eso? Es una vergüenza: tú difícilmente vas a caminar.

*Rachmaninov:* (Silencio).

Recuerdo las composiciones tempranas de Rachmaninov. Eran “acuarelas”, canciones y piezas para piano frescamente influidas por Chaikovski. Después, a los veinticinco, se inclinó hacia los “óleos” y se convirtió en un compositor, sin duda, muy viejo.

No esperes, sin embargo, que por ello escupa sobre él: fue, ya lo he dicho, un hombre aterrador, pero hay muchos otros sobre quienes escupir antes que él. Pienso que su silencio sobresale como un noble contraste con las aprobaciones mutuas que constituyen la única conversación entre todos los intérpretes y la mayoría de los demás músicos. Y fue el único pianista que yo haya conocido que no gesticula-



Rachmaninov.



#### ARTHUR RUBINSTEIN: UN MATCH RACHMANINOV VS. STRAVINSKY\*

—Arthur —dijo Rachmaninov—, nos gustaría que tú y tu esposa vinieran a cenar mañana por la noche. Sólo estarán los Stravinsky.

—¿Qué? ¿Los Stravinsky? —yo no podía creerlo.

—Sí, mi esposa y la señora Stravinsky se hicieron muy amigas en el mercado.

Ajá, eso era más comprensible. Los dos hombres habían hablado con tal disgusto de las obras del otro que era inconcebible imaginarlos cenando juntos.

Llegamos un poco tarde y ésta era la escena: Rachmaninov sentado en una silla baja, quejándose de un dolor estomacal, sosteniendo su mano sobre su panza. Stravinsky caminaba alrededor de la estancia viendo los libros de los estantes con aparente gran interés.

—A-a-h, lees a Hemingway, ¿no? —preguntó al anfitrión.

—Rentamos esta casa con libros y todo —gruñó nuestro anfitrión.

Las dos damas parlotaban alegremente en un rincón. Después de un rato fuimos llamados al comedor. Cuando nos hubimos sentado, Rachmaninov, de la mejor manera rusa, escancié vodka de una garrafa. Alzó su pequeño vaso y, saludándonos con la cabeza, bebió. Nosotros correspondimos con unos pocos *zakouski's*; él repitió el gesto y todos bebimos. Después de un rato, un tercer pequeño vaso había sido vaciado por nosotros. Sólo en ese momento la conversación se animó y nuestras voces se levantaron.

Enguyendo un bocado de caviar, Rachmaninov se dirigió a Stravinsky con una risa sardónica:

—Ja-ja-ja, tu *Petrushka*, tu *Pájaro de fuego*, ja-ja, nunca te han dado un centavo de regalías, eh...

La cara de Stravinsky se sonrojó y repentinamente se volvió gris, con ira.

—¿Y qué de tu Preludio en Do sostenido mayor y todos esos conciertos tuyos, todo lo que publicaste en Rusia, eh? ¿Has tenido que dar conciertos para vivir, o no?

Las damas y yo estábamos aterrorizados de que pudiera desencadenarse una escena desagradable entre los dos compositores, pero, he aquí que más bien sucedió lo contrario. Los dos grandes maestros empezaron a contar las sumas que hubieran podido ganar y se enfrascaron tanto en este importante tema que cuando nos levantamos ellos se retiraron a una pequeña mesa y continuaron felizmente ilusionándose con las inmensas fortunas que hubieran podido ganar. Cuando nos fuimos, ellos se dieron un cordial apretón de manos en la puerta prometiéndose uno al otro encontrar mayores cantidades de dinero para tener en qué pensar.

#### RACHMANINOV COMPOSITOR Y PIANISTA \*

(...) Rachmaninov fue un pianista muy cercano a mi corazón. Era supremo cuando tocaba su propia música. Una interpretación de sus conciertos podía hacerlo a uno creer que eran las más grandes obras maestras nunca escritas, mientras que cuando eran tocados por otros pianistas, incluso por los mejores, venían claramente a ser lo que son: piezas brillantemente escritas, con su languidez oriental, que mantienen un gran poder sobre el público. Pero cuando tocaba música de otros compositores, me impresionaba por la novedad y la originalidad de sus conceptos. Cuando tocaba Schumann o Chopin, incluso si era contrario a mis propios sentimientos, podía convencerme por el puro impacto de su personalidad. Era el más fascinante pianista de todos desde Busoni. Poseía el secreto de un sonido áureo y vivo que viene del corazón y es inimitable. Tengo que admitir que al escuchar sus composiciones caigo bajo su hechizo, pero regreso a casa con un leve disgusto por su expresión un tanto empalagosa. Estoy convencido de que era más grande pianista que compositor.

\* Tomado de Arthur Rubinstein, *My many years*, Alfred A. Knopf: New York, 1980; pp. 87-88, 490.

## PAULINE VIARDOT



FERNANDO ÁLVAREZ DEL CASTILLO

La monarquía de Julio sucede a la Restauración: su realismo más complaciente consolida la posición de la burguesía, pero se mostrará incapaz de resolver los problemas sociales que empiezan a plantearse imperiosamente. Es la expansión del romanticismo francés. Víctor Hugo, en el esplendor de su juventud, se afirma con *Hernani*. Hombre de teatro, novelista, poeta, autor de memorias, su gran figura domina el mundo literario francés hasta su muerte, en 1885. En todo semejante al de Berlioz, su romanticismo se extiende más allá de su época. La poesía está enriquecida por Musset, Vigny y Lamartine. Por su parte, Stendhal y Balzac marcan durante mucho tiempo la posición francesa dentro del género romántico. Es también el tiempo de un Chateaubriand, de una George Sand.

Géricault y Delacroix son los grandes pintores de este romanticismo: la asombrosa personalidad del segundo, consolidada desde 1822 con *Dante y Virgilio en la barca de Caronte*, no cesa de enriquecerse hasta llegar a las telas y las grandes decoraciones del final de su vida. El pintor es también un pensador cuya inteligencia, jamás en reposo, se abre a todas las artes. Delacroix se entrevista con Chopin y sus opiniones sobre la música son las más destacadas de su tiempo. Ingres refleja, con su gran talento, el mundo burgués que le rodea, mientras Daumier vuelve la espalda al romanticismo y confía a sus extraordinarias dotes de dibujante una sátira de su época. Aunque la arquitectura no ofrece nada excepcional después de las frías construcciones del Imperio y la Restauración, es muy notable la escultura de Rude y de David d'Angers.

La música tiene ahora su origen aproximadamente en los confines de un romanticismo decadente y de una nueva era, en la que numerosas creaciones están marcadas por el realismo y el cientificismo.

El imperio de Napoleón III sucede a la segunda República; pero el Imperio es todavía un período fastuoso de la historia francesa. Una política torpe, sin embargo, precipita al país al desastre de 1870, primer aviso dado a la sociedad próspera de finales del siglo XIX. Es la época del desarrollo industrial y del progreso científico, el tiempo de hombres como Pasteur, Claude Bernard o Berthelot.

Renan, Taine, Auguste Comte son los apóstoles de un cientificismo literario. Baudelaire y Verlaine suceden a la poesía parnasiana, después triunfan sus hermanos menores, Rimbaud y Mallarmé. Si el teatro refleja una alegría de vivir un tanto superficial con Labiche y Dumas hijo, éste estigmatiza algunas veces las costumbres de su tiempo con la misma violencia con la que un novelista como Gobineau lo hace.

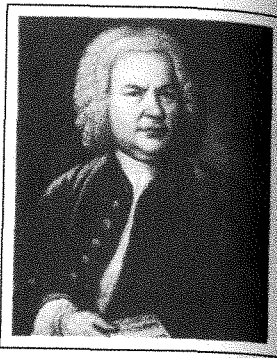
Sin embargo, la novela se inclina muy a menudo hacia el realismo, muy trabajado en Flaubert o Maupassant, más brutal en Zola. Mientras tanto, el gusto por la ciencia inspira a Julio Verne.

La arquitectura se refleja en la obra de Garnier destinada a la Ópera de París, pero también en el trabajo creador de restauración emprendido por Viollet-le Duc. La escultura de Carpeaux domina. La pintura francesa, tentada al principio por el realismo de Millet o de Courbet, con Manet y Corot abre las puertas a uno de los más grandes florecimientos de su historia: el impresionismo.

Esta es la atmósfera cultural parisina, aquí donde aparecen y desaparecen artistas en cada esquina, unos recordados por la posteridad, otros enterrados por ella. Pero a veces el lustre de la vida ha sido mayor que la esperanza de ser recordado.

Alfred de Musset, quien con flores inmortales honrará la tumba de María Malibran, nos refiere los primeros pasos en la vida artística de Paulina García, cuyas huellas se perciben asimismo en los escritos de Théophile Gautier. Ambos autores advierten un caso poco común. Los iniciados perciben el talento aún antes de que se manifieste abiertamente.

Muy pocos personajes de la historia que rebasan incluso los confines de la música han sido tan descuidados e ignorados como la célebre Micaela Paulina García de Viardot, musa y artista que vivió durante el siglo XIX. Aunque de origen español, fue en París donde nació el 18 de julio de 1821; este famoso



J. S. Bach por Haussman.

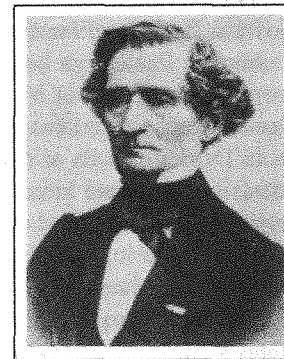


Dibujo de Beethoven.

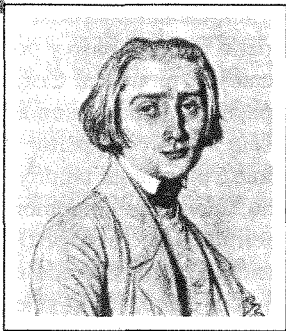
miembro de la familia García era la hija menor del compositor, cantante y pedagogo español Manuel García, reconocido por las más de 40 óperas que compuso y por su inobjetable talento como tenor, pues sus cualidades vocales inspiraron al Cisne de Pésaro para que le escribiera dos de sus más logrados papeles: Almaviva en *El Barbero de Sevilla* y Norfolk, en la *Elisabetta*. Pero no sólo como compositor y cantante alcanzó la fama, también como maestro de canto logró consolidar un prestigio, teniendo como alumna a su primogénita: María García, quien logró la inmortalidad bajo el nombre de María Malibran, como se apellidaba su esposo. De hecho, también el hijo de Manuel García alcanzó gran renombre; considerado el mejor pedagogo de la voz durante el siglo XIX y homónimo del padre, fue el célebre inventor del laringoscopio y el reconocido escritor de importantes obras como: *Memorias sobre la voz humana*, *Escuela de García* o *Tratado completo del arte del canto* y *Observaciones fisiológicas sobre la voz humana*. Asimismo el lado materno de la familia aportaba su herencia musical, pues la madre de Paulina, Joaquina Briones, de origen español, era cantante y cuidaba principalmente el desarrollo de la voz de su hija menor.

Los múltiples viajes que realizó la familia García les permitieron visitar Nueva York y de ahí se trasladaron a la ciudad de México donde el famoso tenor Manuel García cantó el *Barbero* de Rossini el 29 de junio de 1827 en el Teatro Provisional o de los Gallos, donde también cantó su propia ópera *Abufar*. Ciertamente en este viaje no los acompañaba María, pues se había casado en la cosmopolita ciudad norteamericana y por voluntad de su padre, con un rico comerciante francés de apellido Malibran quien pronto perdería la fortuna y la mujer. Sólo vinieron a México dos de los tres hijos: Manuel García quien también cantó sin pasar de ser un segundo bajo, y la no menos célebre Paulina, que por entonces cumpliría los 6 años.

El aprendizaje musical de Viardot fue extremadamente amplio y variado, de hecho en la ciudad de México tomó clases de piano con Marcos Vega, organista de la catedral. Aunque su padre murió cuando ella tenía 11 años, alcanzó a recibir sólidas lecciones de él y absorber muchas enseñanzas útiles para su vida artística. Sus estudios de piano se perfeccionaron con Meysenberg para seguir, poco tiempo después, con Liszt, personaje decisivo y amigo íntimo que conservaría hasta la muerte del compositor. El siguiente fragmento, escrito por Liszt, es citado, a menudo, en varios testimonios literarios y pone en evidencia las cualidades de Paulina, no sólo musicales sino también como poseedora de una sorprendente cultura general:



Héctor Berlioz.



Liszt.

Ella no es solamente una cantante ilustre cuya sofisticación musical podría honrar a cualquier maestro y cuyo talento para la coloratura ocupa tan alto nivel como su genio en la representación dramática; también es una de las mujeres vivas más encantadoras e inteligentes. Su refinamiento literario, incluyendo la familiaridad con la crítica literaria y aunado a un conocimiento profundo de varios idiomas modernos y algunos antiguos, han ganado para ella un interés firme e incluso la más entusiasta amistad de toda la legión de celebridades de las artes y letras europeas.

Además del piano, Paulina Viardot estudió composición y contrapunto con el célebre compositor checo Antonin Reicha, amigo de Beethoven y maestro de Liszt, Gounod, Berlioz y Franck.

Aunque Paulina ya había cantado en Bruselas en un concierto de beneficencia acompañada de María Malibran, propiamente su debut lo realizó en 1839, a los diecisiete años, la misma edad que su hermana, pero como mezzo-soprano cantando la *Desdémona* en el *Otello* de Rossini representado en Londres. Fue un éxito sensacional, incluso la crítica comparó a Paulina con María, pero resaltaba la expresividad y la amplitud del registro vocal de Paulina (del do a fa 3) que tanto impactó al auditorio; además la Malibran había muerto el año anterior en un accidente de equitación, cuando contaba apenas 28 años; esto podía haberle allanado el terreno a Paulina, pero no fue así; su carrera como cantante tuvo pretensiones más discretas y nunca quizó cantar profesionalmente en Italia, donde poco tiempo después entraría en contacto personal con Rossini, a quien supo apreciar como persona y como músico; aquí nacería para Paulina otra amistad de por vida.

Después de la primera aparición de Viardot en un escenario parisino, Alfred de Musset escribió en la *Revue des deux mondes*: "Malibran ha resucitado de entre los muertos". En seguida de esto, se enamoró sin esperanza y sin freno de la joven artista y escribió composiciones laudatorias y poemas en su honor. Paulina Viardot, que también mostró su talento musical universal como compositora creativa y original de lieder, duetos y operetas, musicalizó algunos textos de Musset.

Fue en Londres donde conoció a su futuro esposo, Louis Viardot, hombre sensible, elegante y muy sofis-



Chopin.

ticado, 21 años mayor que ella y con quien se casó en 1840. Era jurista y escritor pero sus gustos musicales resultaban algo retrógrados, pues incluso encontraba a Beethoven muy avanzado; sin embargo, su amor por las artes lo llevó a fundar la *Revue indépendante*, de tendencia socialista y más tarde fue director del Théâtre des Italiens en París. Verdaderos festines de arte eran las veladas de los jueves que ofrecían los Viardot en su residencia de la calle Dovai, tan a propósito para esas ocasiones. Desde el gran salón consagrado a la música profana, instrumental y vocal, en el que lucía el célebre retrato de Paulina pintado por Ary Scheffer, hasta la galería decorada con magníficas pinturas y rematada por un órgano de exquisito gusto, obra maestra de Cavaillé-Coll. Ese era el templo de la música sacra, allí resonaban los acordes de los oratorios de Mendelssohn y Handel, que la cantante interpretara en Londres, ante la imposibilidad de hacerse escuchar en las salas de concierto de París, frente a un público reacio a las obras extensas.

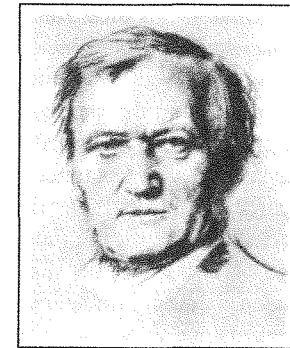
Así Paulina, a través de su esposo, conoció a Federico Chopin y desde luego a George Sand. Las dos damas tenían mucho en común, por ello nació aquí una de las amistades más íntimas. En el diario del pintor Delacroix leemos, bajo el título "Verano 1843", lo siguiente:

Nohant es el castillo en el que vivía George Sand. Cuando Paulina Viardot estuvo ahí solía cantar, acompañada al piano por Chopin, aquellas antiguas y ya casi olvidadas partituras de Popora, Marcello y Martini. Compartían la opinión de que el *Don Giovanni* de Mozart era hermoso en su forma ideal. También obras de Mozart y Bach eran interpretadas frecuentemente al piano. George Sand escuchaba en completa fascinación. Era la época en que ella escribía *Consuelo*, su mejor novela, y Paulina le proporcionó el modelo de una cantante bien dotada.



Brahms.

Por su parte, Chopin se deleitaba acompañando a Paulina y generalmente lo hacía en conciertos públicos. Tuvo gran entusiasmo por sus canciones y por los arreglos de sus mazurkas, que ella cantaba una y otra vez. Esto sirvió para que Paulina conservara un recuerdo muy preciso de la manera en que Chopin ejecutaba sus obras, y diera por ello inapreciables consejos, "era mucho más sencilla de lo que se suele



Wagner.

imaginar —nos dice Saint Saëns—, y tan alejada del amaneramiento de mal gusto como de exactitudes inexpressivas. Ella nos enseñó los secretos del verdadero rubato sin el cual se desfigura la música de Chopin, del todo ajena a los afectados arrebatos que con tanta frecuencia suelen caricaturizarla”. Pero también su pasión por el piano la llevó a suscribirse, desde el principio, a la edición de las obras completas de Bach, por entonces redescubierto de entre las sombras seculares. Cada año aparecían diez cantatas de iglesia y cada año se acrecentaba el entusiasmo ante la variedad de obras tan inesperadas y emotivas y aunque el *Clave bien temperado* ya tenía cierta difusión, sus obras corales y vocales encerraban un encanto que en buena medida permanecía aún oculto, pues ante la falta de indicaciones no había consenso para interpretarlo

El 13 de noviembre de 1843 fue un día funesto en la vida de Paulina Viardot. Se encontraba por primera vez en Rusia cantando entonces un repertorio italiano y canciones de Glinka y Dargomyzhski, convirtiéndose así en el primer extranjero que cantaba música nacionalista rusa. Fue en San Petersburgo donde conoció a Ivan Turgenev, entonces de 25 años. Turgenev era un realista inteligente con un fuerte sentimiento por la naturaleza, un observador simpático, un trotamundos entre el Este y el Oeste que construía puentes entre ambas culturas. Había estudiado en la Universidad de Berlín y se mantenía en contacto con el espíritu intelectual alemán. Sus estudios de filosofía en la Universidad de San Petersburgo estuvieron basados totalmente en la metafísica de Goethe y Hegel. La atracción nacida entre Paulina y Turgenev fue tan fuerte que duraría toda la vida. De hecho Turgenev se convirtió en un miembro de la familia Viardot; la circunstancia de este “ménage à trois” fue expresada por Paulina así: “Louis Viardot era mi mejor amigo y Turgenev el gran amor de mi vida”. También Turgenev fue el libretista de la opereta *El último hechicero*, compuesta por Paulina.

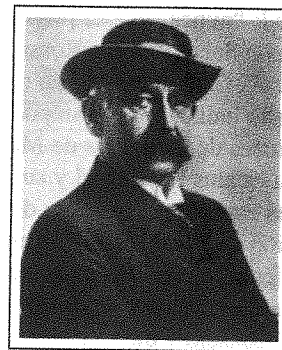
Había muchas caras en la personalidad de Paulina Viardot. Era una especie de inspiradora y fungía como una clase de catalizador espiritual para varios compositores. Saint-Saëns, quien frecuentemente la acompañó al piano después de la muerte de Chopin y que la honró con la dedicatoria de su ópera *Sansón y Dalila*, escribió de ella como compositora: “Nada le era ajeno, con todo se sentía segura”. En 1849 Giacomo Meyerbeer compuso el papel de Fidès en *El Profeta* para Paulina y mientras él componía la ópera, ella le ayudaba con palabras y hechos. Persuadió a Charles Gounod de que la composición era más importante para él que su vocación de sacerdote, inclinándolo por ello a escribir su ópera *Sapho*, que acabó por dedicarle. Héctor Berlioz, quien siempre tuvo un corazón blando para la Viardot, se refiere en una carta a “nuestra ópera”, hablando de *Los Troyanos*. Además, en la misma carta reconoce: “¡Cuánto os debo! No podéis imaginaros mi agradecimiento por llamarme la atención hacia tantas imperfecciones importantes”. También, en

1859 escribió una nueva versión del *Orfeo* de Gluck arreglado para Paulina, quien cantó el papel principal unas 140 veces en el lapso de un año. En un largo artículo, Berlioz comentó las actuaciones y habilidades de ella diciendo: “Viardot es una de las grandes artistas de la música del pasado y del presente”.

Los logros de Viardot como pedagoga estuvieron por encima del promedio. Creó un curso clásico de canto y editó varios arreglos de los textos de canciones clásicas. Sus alumnas más distinguidas fueron Désirée Artot, Marianne Brandt —la primera Kundry—, y Paulina Lucca. Su experiencia como cantante era perfecto aval de sus cualidades como maestra: cantó el segundo acto de *Tristán* junto con Richard Wagner en una audición privada; cantó la primera interpretación pública de la *Rapsodia para contralto* de Johannes Brahms; participó en el estreno de la *Marie-Madeleine* de Jules Massenet y también llegó a cantar *Alceste* y *Fidelio*. Por su parte, Clara Schumann, con quien frecuentemente ejecutaba duetos para piano, dijo de ella: “Viardot es la mujer más dotada que haya conocido en mi vida”.

Otra temporada terrible en la vida de Paulina fue 1883; Louis Viardot e Ivan Turgenev cayeron gravemente enfermos para morir, ambos, ese mismo año. Poco después Paulina se retiró a vivir a París, donde habría de sorprenderle la muerte el 18 de mayo de 1910, sus restos fueron depositados en el cementerio de Montmartre y Saint Saëns, Massenet y Fauré se encontraron entre los dolientes ante su tumba.

Su repertorio de canciones incluía obras de Marcello, Paisiello, Schubert, Rimsky-Korsakov y Chaikovski. Su voz de mezzo-soprano alargada artificialmente de un registro de soprano, cuando era joven, no era perfecta, pero ella sabía esconder con mucho arte esos defectos. Era de enorme potencia y prodigioso alcance, capaz de desentrañar hasta el último secreto del bel canto; no logró, empero, complacer a todos. No era la suya una voz aterciopelada ni de cristal, sino ligeramente áspera, que alguno comparó con la naranja ácida, más adecuada para la tragedia o la epopeya, más sobrehumana que humana. Las obras ligeras, las canciones españolas, las mazurcas de Chopin transcritas al canto por ella, cobraban nuevo carácter, se transformaban en pinceladas de gigante. La solemnidad del oratorio adquiría en su interpretación grandeza incomparable y trágica intensi-



Saint-Saëns.



Rossini.

dad; “nunca tuve el privilegio de escuchar a su hermana, la Malibran —nos dice Saint Saëns—, pero Rossini me había hablado de ella y se inclinaba a favor de Paulina”. Ciertamente como cantante nunca alcanzó la fama de la Malibran en el repertorio italiano, pero tampoco quiso cantar en Italia. Sin embargo, en sus representaciones de las óperas de Meyerbeer, Halévy y Gluck, nunca tuvo paralelo. Gracias a su estatus intelectual y su integridad artística, logró reivindicar la imagen social de las cantantes. Era capaz de convertir un canto popular español en una vigorosa canción de ritmo tenaz que enloquecía a Rubinstein. Le habían aconsejado que se dedicara al piano cuando empezara a declinar su voz. Allí habría emprendido una nueva carrera y alcanzado a ser una segunda celebridad, pero ella se negó a aceptar el consejo y durante años dio el penoso espectáculo del genio que se rebela ante la adversidad, cantando con una voz irregular, entrecortada y desigual; toda una generación no le conoció otro aspecto que éste, tan indigno de ella. Lo que empezó a arruinar su voz fue precisamente su pasión desenfrenada por la música; quería cantarlo todo, poniendo así en peligro la conservación de sus recursos vocales, pero lo comprendió al final de su vida: “¡No haga usted lo que yo —aconsejaba a una cantante— por querer cantarlo todo me arruiné la voz!”.

En sus canciones, sobre textos en francés, alemán y español, encontramos una escritura depurada, fina, intencionada y directa pero con un peso mayor de intelectualidad y técnica que de inspiración y espontaneidad. Son piezas reflexivas que corresponden a una mujer que deliberadamente evita defraudar a sus oyentes respondiendo a lo que ellos esperaban de ella. Se advierte una premeditada técnica pianística, una moldeada melodía y la conjunción exacta de ambos logros pero guiados por una razón dominante y un peso circunstancial irrenunciable. Al contrario del común de los compositores, ansiosos de dar a conocer sus obras, Paulina las ocultaba como si se tratara de un pecado. Nada fácil era lograr que interpretara sus composiciones, pese a que la menos ambiciosa le habría valido merecidos elogios.

Tal vez la mayor fuerza que Paulina tenía era su capacidad de estimular la inspiración en otros artistas, compartiendo su fuego interno, su cultura y su calor humano que a tantos atrajo. No era, en efecto, una mujer hermosa; el retrato de Scheffer es el único que capta con fidelidad los rasgos de esta mujer sin igual y que logra evocar algo de su rara y honda fascinación, incluso por encima de su talento y de su voz, como si fuera el reflejo de la materialización de la femineidad que muchos artistas buscaban como ideal.

## LAS MUJERES COMpositorAS



GRACIELA AGUDELO

La historia, tomada tanto como un marco temporal del hacer cotidiano cuanto como una memoria colectiva de la humanidad, no sólo no se tomó la molestia de consignar la actividad musical femenina en Occidente, sino que, durante siglos, pretextando cuestionables razones de índole moral, religiosa, social, política, estética, etcétera, obstaculizó continuamente el buen desarrollo de la mujer en este campo, pese a lo cual, ella hizo música siempre y donde quiera que estuvo: en la escuela, en el templo, en el convento, en la calle, en el grupo itinerante de ministriles o juglares, en el palacio, en el harén, en la corte, en el teatro, en su casa, en el conservatorio, en la orquesta. Tal lo observamos con sólo escudriñar un poco en esta materia y descubrir que lo escaso que sabemos al respecto es en buena medida gracias a la mención que otras mujeres han hecho de este acontecer, conscientes de la importancia de sus propios roles en el devenir de la actividad humana; aunque también, claro está, algunos varones, interesados en el tema, han realizado un relativo número de publicaciones. Es así que conocemos el trabajo, las vicisitudes, y las satisfacciones de esas mujeres que tuvieron el coraje suficiente para superar una gran cantidad de obstáculos que —paradójicamente— conforme avanzó la civilización, fueron imponiéndose en su contra. Porque, si bien, entre los griegos fueron dignas de honor y culto estas hacedoras de música, bien lejos se estuvo de ello al despuntar nuestro siglo, cuando Marie Curie dictaba ya cátedra en La Sorbona, mientras a ellas, en cambio, apenas se les consideraba dignas de ser aceptadas en las clases de contrapunto y composición en los conservatorios de entonces, ya que por largo tiempo se argumentó que su capacidad intelectual no les permitiría entender un punto en la materia.

En efecto, las musas, esas diosas alegóricas de la estirpe de las ninfas, que fueron adoradas en todas partes de la antigua Grecia y de las que originalmente sólo se conocieron dos, la de la poesía y la de la música, pronto aumentaron su número a tres, para poder ser la personificación de las tres cuerdas de la lira. En Sicilia se conocieron siete, pero Homero nos habla de nueve que, veneradas como las diosas del canto, viven en el Olimpo y cantan en los banquetes y en los funerales de dioses y semidioses. Como deidades de la música, están en relación estrecha con Apolo, quien junto con ellas enseñó a los mortales el arte de la música y de la poesía. A cuatro de ellas se las representa con diversos instrumentos musicales: Calfope, la musa de la poesía heroica lleva una trompeta y un laurel en sus sienes; Euterpe, la de la música, una flauta y una corona de flores; la de la danza, Terpsícore, una lira y una guirnalda; y Erato, la de la poesía amorosa, lleva una corona de mirto y rosas, un laúd y dos tórtolas.

Las sirenas, ninfas mitad mujer y mitad pájaro, de quienes Homero sólo admite dos y Platón eleva a ocho, habitan islas rocosas en la costa oeste de Italia y, dotadas de una voz dulce y melodiosa, atraen a los marineros con el hechizo de sus cantos. Tienen por atributos una lira, una doble flauta, un rollo de música y un espejo. Osaron disputar a las musas el premio de canto, y vencidas, tuvieron que sufrir la pérdida de sus alas. También las píerides (musas macedonias), por similar razón fueron castigadas. Este mito es visto por algunos estudiosos como la expresión de la rivalidad entre dos importantes sistemas musicales.

De Minerva, la Atenea romana, se dice que comunicó a los hombres el principio de la vida civilizada y de las artes, de las que es patrona, por haberlas inventado junto con las ciencias. También se le atribuye la invención de la flauta y de la trompeta, por lo que lleva los sobrenombres de “musical” y “cantadora”.

Las gracias, esas tres vírgenes jóvenes y hermosas que presidían todos los juegos y las fiestas, fueron designadas con el sobrenombre de “philesimolpoi” (las que aman los cantos). En su honor se celebraban fiestas y concursos musicales, ya que fueron ellas quienes reemplazaron con la inspiración las frías reglas del arte. Habitaban la cumbre del Olimpo, y junto con las horas y las musas formaban coros de danzas y cánticos.

Mitologías aparte, tanto en pinturas como en relieves y estatuillas y sobre todo en esa hermosa técnica plástica que fue la cerámica pintada y grabada de la antigua Grecia, nos ha quedado información de la amplia participación que tenía la mujer en las actividades artísticas, especialmente la danza y la música, pues se tañe, se danza y se canta en casi todos los acontecimientos de la vida. Hay música guerrera, sagrada, festiva, de la tragedia, de la comedia, de los banquetes, de los funerales, del himeneo, etcétera, y en algunos vasos y vasijas de factura aún anterior al siglo V a.C., se pueden observar indiscriminadamente hombres y mujeres bailando y



Calfope, musa de la poesía, tocando una trompeta. Principios del S. XVI.

tocando el “syrinx” (tubo de caña de embocadura lisa biselada), la cítara, la lira, el arpa y diversos miembros de la prestigiosa familia de los “auloi” (ancestros de la flauta), mismos que se dividían en masculinos, femeninos e infantiles.

En la ciudad de Mytilene, en la costa oriental de la isla de Lesbos, se dio una organización social de viejas tradiciones dóricas, en las que la práctica de la música, la danza y la poesía desplaza el interés por las artes plásticas, y donde la mujer participa con importancia en la mayor parte de estas actividades. Es en esta sociedad donde la canción monódica no religiosa deriva en una forma lírica de gran prosapia: la oda lesbica; y es en esta región precisamente donde se dice que en el año 624 a.C. nace la pequeña y morena Psappha, la clara, mejor conocida como Safo, quien cantó las delicias del amor platónico y erótico en algunas composiciones cortas y otras de mayores dimensiones, como la “Invocación a Afrodita” o la oda “Gloria y Angustia de Amor”, y a quien se le ha atribuido —y disputado— la invención de la estrofa llamada “sáfica”. Safo fundó y dirigió en Mytilene una escuela de poesía, música y danza donde

llegaron chicas de los más célebres alrededores para aprender a componer pequeñas odas amatorias, epitalamios, cantos de himeneo y diferentes formas músico-poéticas para otras tantas circunstancias de la vida social, y donde la gente —tan aficionada a ella— acudía para hacer encargos.

También la Roma imperial, a través de una leyenda por demás alterada, olvidada y hasta desconocida, nos deja una figura femenina de gran trascendencia: Santa Cecilia, invocada como patrona de los músicos desde principios del siglo XVI; esa joven cristiana que en el 229, durante su convite nupcial “entre cantos y sonidos de varios instrumentos, en su corazón sólo al Señor cantaba”. Y es que en la sociedad paleocristiana, antes de que la naciente religión fuera oficialmente reconocida por el Imperio Romano, la mujer, excluida del sacerdocio, cobró una gran importancia como cantante, no sólo de la asamblea, sino también del coro, toda vez que para

cantar los himnos, antifonas y responsorios de los servicios, se instituyen dos coros, uno de hombres y otro de mujeres. Por desgracia, esta situación sólo alcanzó a llegar hasta el siglo IV, cuando en el 313, por medio del Edicto de Milán, los Padres de la Iglesia, bregando por una nueva organización de la liturgia y una regulación del culto, acatan tardíamente pero literalmente la lapidaria admonición paulina “mulier in ecclesia taceat”,\* asentada en la tan misógina Primera Epístola a los Corintios, con la que se origina la completa exclusión de la actividad musical de la mujer en el templo y su consiguiente confinamiento para realizarla sólo en el interior de los conventos; situación que, si bien, les brinda un refugio de paz y estudio, donde las oraciones se mezclan con himnos, salmos y antifonas, muy lejos está de proporcionarles el conocimiento y las oportunidades de que disfrutaban sus ex-colegas, los músicos que de una manera profesional permanecen ejerciendo en los templos.

En los siglos subsecuentes se fundaron a lo largo de toda Europa conventos de diversas órdenes religiosas, y casi todas ellas establecen reglas de rutina que dividen la jornada diaria en tres: trabajo, oración y recreo. La música y el canto se transmiten por tradición y vienen a ocupar un lugar preponderante. Las monjas benedictinas se reunían a cantar ocho veces al día, cada intervalo de tres horas, y en los oficios, las procesiones y los días festivos y luctuosos el canto preside las ceremonias. Es así que algunas monjas escriben música coral, tanto en monodia como en polifonía, música que finalmente ha quedado incorporada al vasto repertorio anónimo medieval. Sin embargo, una sola mujer se salva del olvido como autora: la abadesa Hildegarda von Bingen, nacida en 1098 y fallecida bien entrado el siglo XII. Conocida como autora de música sacra, lo es también como visionaria, mística, escritora de textos científicos, consejera y maestra. En una carta dirigida a los preladados de Mainz, quienes, en ausencia del obispo castigaron a su comunidad con la suspensión de los oficios —y por ende de los cantos— por haberse ella negado a exhumar el cuerpo de una joven excomulgada enterrada en el cementerio del convento, expone sus apasionados conceptos sobre la música sacra, argumentando teológicamente que toda ella, tanto la vocal como la instrumental, es para la humanidad un puente hacia la vida después de la expulsión del paraíso, toda vez que el purísimo aliento que el Creador insufló en el primer ser humano es el mismo que se usa para cantar y tocar en alabanza de Dios, y que desde que este aliento se manifestó en Adán ya contenía todas las melodías y la dulzura total del arte musical antes de la transgresión; por lo que el mal, dondequiera que esté, aún en el corazón de la Iglesia, trata de perturbar estas manifestaciones de belleza

\* “En la iglesia la mujer guarde silencio”.



Danzarinas acompañadas de la *daira* (tambor circular). Miniatura persa. Principios del S. XVII.

divina que son los himnos y salmos. Al final, Hildegarda exhorta a los clérigos a tocar y dejar tocar la citara, el arpa de diez cuerdas y el salterio, y a no silenciar los cantos de alabanza a Dios, so pena de pagar estos errores cometidos en la tierra, quedándose privados de escuchar los angélicos himnos en el cielo. Von Bingen compuso tanto la música como los textos de sus canciones, de las que un gran número están dedicadas a mujeres: quince a la Virgen María y trece a Santa Ursula. Ella misma recopiló setenta y siete de sus canciones en un ciclo llamado “Sinfonía de la Armonía de las Relaciones Celestiales”.

Si bien, la vida musical de las mujeres en sus retiros conventuales fue intensa, no lo fue menos en la actividad secular, ya que desde el sur de Francia nos llega la memoria de más de veinte mujeres trovadoras —denominadas en su propia lengua provenzal “trobaritz”— que en sus canciones rinden sentimientos de amor y nostalgia a sus hombres, esposos ausentes principalmente a causa de Las Cruzadas, que han dejado al cuidado de ellas —letradas, nobles o aristócratas— el gobierno de sus tierras y haciendas, lo que propicia el florecimiento de sus propias habilidades. Fue en la región de Provenza donde más afectó esta situación a las mujeres, quienes encontraron el valor suficiente tanto para asumir su responsabilidad de dueñas y señoras de sus dominios, cuanto para romper con la estética masculina de las canciones cortesanas, que tanto se iban alejando del

pueblo al hacer alarde de procedimientos complicados en ritmo y estilo, para sustituirlas con la dulzura, la candidez y el encanto de las suyas propias. Así, este género que tuvo como representantes a Guillermo de Aquitania, Janfre Rudel y Bernard de Ventadour, encuentra su contraparte en la condesa de Dia, Castelozza y Azlais de Porcairges.

La lírica medieval nos deja también el recuerdo de otra mujer que canta en espera del amado ausente, y que sin haber sido culta —noble, clériga o aristócrata— es capaz de crear todo un género que los estudiosos clasificarán —y olvidarán— posteriormente, con el nombre de “Canciones de hilanderas”.

Del siglo XII al XIV los idiomas europeos acuñan términos que denotan la actividad profesional de mujeres en ese “mester” (ministerio) de los cantores populares que componían relatos en verso sobre las proezas de caudillos famosos, y que luego cantaban en los mesones, las plazas públicas, las ferias y los palacios. De ahí, “menstreus” se feminiza en “menestrelles”, y “jongleurs” en “jongleresses”. Estas juglaresas son mujeres que no sólo cantan melodías de Bretaña y Gazcuña y danzan tonadas sarracenas y francesas, sino que también son diestras en el tañer de multitud de instrumentos, como liras, arpas, cítaras, salterios, rabeles (especie de laúdes tocados con arco y predecesores del violín moderno, conocidos en inglés como “fiddles”), flautas, zanfónias y cornamusas, así como campanas de mano, tambores, cascabeles y crótalos, según se puede apreciar en ilustraciones a manuscritos, miniaturas, esculturas, grabados y tapicería de la época.

Mientras todo esto sucedía en la Europa medieval, las extraordinarias historias de la entonces resplandeciente Bagdad del califa Harún-al-Raschid, cuyo gobierno se extendió del 789 a 809, que quedaron asentadas en ese maravilloso monumento de la literatura árabe que es *Las Mil y Una Noches*, están tan llenas de referencias que nos dejan suponer que a la mujer, por muy esclava que fuera —o quizá debido a eso, para que pudiera proporcionar mayores deleites a su amo—, se le dotaba de



Tañedora de cistro. Automata, España, S. XVI

una educación amplia y completa; tal es el caso de la bellísima “Dulce Amiga”, cuya historia se cuenta de la trigésimo segunda a la trigésimo sexta noche, y de quien su primer amo hace una reseña completa en el momento de la venta:

...porque ha tenido varios maestros y aprendió a escribir con muy buena letra, conoce también las reglas de la lengua árabe y de la lengua persa, la gramática y la sintaxis; los comentarios al Libro; las reglas de derecho divino y sus orígenes; la jurisprudencia, la moral, la filosofía, la medicina, la geometría, y el catastro. Pero sobresale especialmente en el arte de versificar, en tañer los más variados instrumentos, en el canto y en el baile, y, por último, ha leído todos los libros de los poetas e historiadores.

También de la historia contada entre las noches novecientos veintiséis y novecientos treinta y siete vale la pena reproducir algunos fragmentos que sobre Tohfa, llamada “Obra Maestra de los Corazones” y tenida por la esclava más amada del Califa Harún-al-Raschid, nos cuenta:

Un día entre los días, habiéndose dispersado por los jardines que les estaban reservados a sus compañeras, las jóvenes tañedoras de laúd y de guitarra, y hallándose el palacio de la música completamente vacío de sus jóvenes lunas, la joven “Obra Maestra de los Corazones” se levantó del diván en que descansaba y entró sola en la sala de clase. Y se sentó en su sitio y se puso el laúd contra el pecho, con el gesto del cisne que se mete la cabeza bajo el ala. (...) Y completamente sola hizo cantar a su laúd, sacándole del seno de madera una serie de preludios que hubiera embriagado a la más refractaria de las criaturas. Luego volvió al primer tono, con un arte que superaba los trinos y gorjeos de las aves canoras, porque, en verdad, en cada uno de sus dedos había oculto un milagro.

Más adelante, la misma historia narra que el califa “se levantó de su trono y descendió hacia la jovencuela y acercándose a ella, muy dulcemente le echó sobre el rostro su velillo de seda, lo que significaba que en adelante pertenecía a su harem...” Después de algunos párrafos prosigue, refiriéndose a Tohfa: “... y cogió el laúd y lo tocó maravillosamente hasta el punto de que a todos los que la escuchaban les pareció que el palacio bailaba con ellos, como un navío anclado, lo cual era efecto de la música”. Cerca del final, luego de algunas peripecias y de que la chica demostró poder repetir a la perfección y al instante cualquier pieza escuchada, por difícil que fuera, la narración continúa:

... y Eblis le dijo: “Héte aquí ahora, ¡oh Tohfa! en los límites extremos del arte. Así es que voy a extenderte un diploma signado por todos los jefes de los genn, en el cual se te reconocerá y proclamará como la mejor tañedora de laúd de la Tierra. Y en ese mismo

diploma te nombraré Lugarteniente de los Pájaros. Porque los poemas que nos has recitado y los cantos con que nos has favorecido te hacen sin par, y mereces estar a la cabeza de los pájaros músicos”.

De nuevo en Europa, pero esta vez en pleno Renacimiento, con el surgimiento de las damas y los cortesanos, nuevos obstáculos se crean para el desempeño de la mujer como músico, pues la nueva estética social establece que las instrumentistas deben restringir la selección de sus instrumentos a aquellos que sean “femeninos”, y vayan de acuerdo con su gracia y modestia, es decir, que no produzcan alteración facial, ni movimientos forzados ni enérgicos. Algunos críticos estiman como una desagradable imagen la vista de mujeres tocando tambores, pífanos, trompetas y otros instrumentos similares “sólo porque su estridencia destruye la dulce gentileza que embellece todo lo que la mujer hace”. Mientras tanto, los instrumentos aumentan su número y se perfeccionan gracias a que a los hombres les está permitido tocar cualquiera de ellos; sin embargo, debido a las restricciones sociales impuestas a las mujeres, hay una familia de instrumentos que logra un desarrollo sorprendente: la de los teclados. Harpsicordios (clavecines), clavicordios, virginales y espinetas alcanzan un gran auge como instrumentos domésticos a lo largo y ancho de Europa, principalmente porque, debido a la naturaleza de su sonido, pueden perfectamente ser tocados en casa. El órgano portátil y, por supuesto, el órgano positivo, diseñados para el templo y el hogar, tuvieron también un gran florecimiento y las mujeres fueron sus principales tañedoras, como puede corroborarse con la observación de un gran número de ilustraciones de la época; no así del órgano tipo, que por llevar pedales exigía la separación de las piernas, razón que le valió a Bach para nunca permitirle a Ana Magdalena tocar el suyo, pues estos criterios perduraron hasta la segunda mitad del siglo XIX.

La corte de Isabel de Este, donde bajo el buen gusto de esta mujer, esposa del Marqués de Mantua, se reúne un selecto círculo de músicos y poetas que usan su lenguaje para hacer poemas sencillos, simplemente una “poesía per música”, pronto permite florecer un género de canción profana llamada “frottola”. La viajera escuela flamenca, que desde Artois, Cambresis y Flandes se dispersó hacia las más importantes capitales de Europa, principalmente Venecia, donde residen algunos de los maestros más importantes del contrapunto, y el nacimiento del “madrigal”, en que se funden las aportaciones del arte franco-flamenco con el arte italiano y la austera forma sacra del “motete”, penetran en el estilo más ligero de la “frottola”, dando por resultado una gran demanda de voces femeninas. Se vislumbra por fin entonces que la mujer puede actuar en la música dentro de un marco profesional, sin embargo, entre las reglamentaciones de la contrarreforma, en la que la Iglesia Católica se debate, se dicta una de las más dramáticas y que más injustamente ha

desplazado a la mujer: la instauración del “castrato”, esa salvaje amputación o estrangulación de los testículos de los niños con voz superdotada, para que al crecer no perdieran el tono agudo de su voz, que, expuesta por una caja torácica y unos pulmones de adulto, adquiriera una potencia y una calidad tímbrica excepcionales.

Estos “castrati” comenzaron cantando en las iglesias las partes agudas que primero habían sido confiadas a falsistas y niños, pero dados el color y la resonancia de su voz, fueron poco a poco asumiendo papeles de más responsabilidad, hasta llegar a ser solistas en el naciente género de la ópera, y tanto en la bufa como en la seria van poco a poco ocupando un lugar preponderante, al grado que el único personaje que puede rivalizar con ellos es la diva soprano. Con la muerte de Carlo Broschi (“Farinelli”) en 1782, termina la estirpe de estos mutilados sopranos masculinos que reinaron casi por doscientos años, y es hasta entonces que un lugar por derecho de naturaleza tan suyo, viene al fin a ser ocupado por la mujer.

En Italia los conventos alcanzaron rango de instituciones musicales serias. Contando con magníficos maestros y con el ingreso cada vez mayor de adineradas hijas de familia que han podido tener una educación musical previa, las ejecuciones de música polifónica se incrementan. Aunque también hay voces, los conjuntos instrumentales predominan: cistros y espinetas; cornetas, laúdes y arpas; flautas de pico, clavecines y hasta gaitas y trombones se cuentan entre los instrumentos que las monjas tocan. Sin embargo, las restricciones de la Contrarreforma también alcanzan a los conventos, que, silenciados, van perdiendo su actividad musical y por consiguiente, su fama.

Sólo un siglo después vuelven a escucharse estas orquestas, cuando comienzan a surgir los “conservatorios”, esas instituciones subvencionadas por el estado que acogen a niñas huérfanas o ilegítimas para ser entrenadas en el conocimiento y la práctica de la música. El más antiguo es el de Santa María de Loreto, fundado en Nápoles en 1537. En la Venecia de los siglos XVII y XVIII florecen cuatro: I Mendicanti, La Pietà, L’Incurabili y Gli Derelitti. De ellos, el que es líder por la perfección de sus ejecuciones es el de La Pietà. Aquí las niñas y jóvenes viven internas, y en los conciertos —privados los más y públicos algunos—, 40 mujeres vestidas de blanco con una directora al frente, no sólo cantan sino que tocan a la perfección sus instrumentos: violines, flautas, oboes, cellos, fagots, cornos franceses y aun clavecín, órgano y contrabajos. Músicos como Antonio Vivaldi y Giovanni Pergolesi fueron “maestri di capella” de estos conservatorios, lo que indudablemente debe haber influido en la excelencia de las orquestas, a pesar de que las personas con este cargo casi exclusivamente componían y dirigían, pues eran las muchachas mayores las encargadas de enseñar a tocar a las más pequeñas. A finales del siglo XVIII estos conservatorios decayeron, como parte de la



Clara Schumann.



Cécile Chaminade.



Fanny Mendelssohn.

decadencia general de la República de Venecia, y fueron tan olvidados que no pocos tratadistas consignan que el segundo en importancia cronológica es el de París, fundado hasta 1784.

Aunque las mujeres fueron activas como instrumentistas desde muy antiguo, sólo hasta el siglo XVIII encontraron aceptación, y eso como concertistas — principalmente de piano y de violín—, ya que, orquestas y otros conjuntos constituidos tradicionalmente por hombres les cerraron las puertas, motivo por el cual, a finales del siglo XIX ellas tuvieron que autoproporcionarse entrenamiento y subsistencia fundando sus propias instituciones: las orquestas femeninas.

Asimismo, aunque como compositoras hayan también iniciado su actividad en los conventos de la Edad Media y el Renacimiento, sólo pudieron escribir música con mucho más limitaciones que los hombres, pues ésta debía encajar con su situación de instrumentistas, y aunque escribieron obras de mayores dimensiones, siempre lo hicieron en menor proporción que ellos, simplemente porque nunca tuvieron posiciones de prestigio desde donde pudieran hacer oír sus producciones a un público y a una crítica comprometidos, o adquirir experiencia práctica en esa empresa, ya que nunca fueron “maestras de capilla” en iglesias y cortes y jamás dirigieron compañías de ópera ni orquestas. Además, a causa del dominio del hombre sobre este terreno y de la antiquísima asociación de la creatividad musical con la masculinidad, las compositoras de los siglos pasados se sintieron tímidas y dubitativas respecto a proseguir con sus trabajos, tal como lo denotan en sus escritos Madalena Casulana a mediados del siglo XVI, y en el XVII, Bárbara Strozi.

Francesca Caccini (1587-1640) fue hija del compositor y cantante Giulio Caccini y creció en la corte de los Medici, para entrar — después de haber debutado en la ópera *Eurídice* de Jacopo Peri— oficialmente al servicio de la corte florentina, en 1607. Comenzó a componer a la edad de dieciocho y nunca dejó de hacerlo: canciones seculares para las presentaciones de la corte, música para representaciones dramáticas y la ópera *La Liberazione de Ruggiero dall'isola d'Alcina*.

Elizabeth Claude Jacquet de la Guerre fue compositora y clavecinista. Acogida bajo el patronato de Luis XIV, los anales de la época reseñan sobre ella “que canta a primera vista la música más difícil y se acompaña ella misma y a cualquier cantante en el clavecín, instrumento que toca de manera inigualable; que compone piezas y las toca en cualquier tonalidad que se le pida. Y todo esto cuando sólo tiene diez años de edad”.

Jacquet de la Guerre nació en París en el año 1664 —casi cien años antes que Mozart y veinte antes que Bach— y escribió un ballet, una ópera, una tragedia en cinco actos con prólogo, tres libros de cantatas, una colección de piezas para

clavecín, un *Te Deum* para orquesta y gran coro, y muchos trabajos más que quedaron en manos de sus herederos. Su padre era constructor de clavicémbalos, pero —divaguemos un poco— ¿qué hubiera sido de ella si en tal parentesco le hubiera tocado un Leopold Mozart?

Durante los últimos años del siglo XVIII, mientras transcurrían la niñez y adolescencia de Beethoven, Mariane von Martínez, quien vivió de 1744 a 1812 y estudió el teclado con Haydn y el canto y contrapunto con Nicola Porpora, realizaba trabajos a gran escala, entre los que destacan misas, oratorios, cantatas, una sinfonía y dos conciertos para piano. Asimismo, la también vienesa María Theresia von Paradis, cegada por un accidente a los dos años de edad y pianista en la corte de la Emperatriz María Teresa, componía música para escena, cantatas, música de cámara y vocal, y, al igual que von Martínez, fundaba y dirigía una escuela en su ciudad natal con el propósito de impartir educación musical a las mujeres.

Fanny Mendelssohn (1805-1847) y su hermano Félix (1809-1847) estudiaron juntos piano y composición con los mejores maestros en Berlín. Desde pequeños demostraron ambos un gran talento musical en las dos disciplinas, sin embargo, ya desde entonces su padre se encargó de convencer a Fanny de que, si bien la música podría ser una carrera para Félix, ella sólo debería tomarla como un adorno, “nunca como la raíz de su ser y su hacer” invitándola a mantener sus sentimientos dentro de una línea de conducta femenina”; y mientras a él lo preparan para una brillante carrera musical, a ella la incitan a ser más diligente hacia su real vocación, “la única vocación para una joven mujer, quiero decir, la de esposa y ama de casa”. Y efectivamente, cuando Félix alcanza una deslumbrante carrera como compositor y director, ella contrae matrimonio con el pintor Wilhelm Hensel, y aunque sigue componiendo, principalmente piezas cortas para voz y piano que no logran encontrar acogida en el público de Berlín, su actividad principal se constriñe a participar como pianista y directora de un grupo coral en las sesiones musicales que la familia Mendelssohn organiza en casa cada domingo, pues su primera presentación en público la realiza a los treinta y tres años, tocando el Concierto para piano No. 1 en Sol menor Op. 25 de su hermano. A pesar de que éste siempre se opuso a que se publicaran las piezas de Fanny, en 1837 apareció una canción publicada dentro de una colección. Félix se mostró complacido y agradeció a Fanny haber ido contra su voluntad, sin embargo, su posición siempre se mantuvo en contra de que Fanny siguiera publicando. En carta de Félix a su madre, fechada en Frankfurt el 2 de junio de 1837, se alegra por las composiciones de Fanny, que encuentra encantadoras y admirables, pero afirma resueltamente que no tratará de convencerla de que las publique —aunque la ayudará al máximo de sus posibilidades si ella decide hacerlo por su gusto o por complacer a Hensel— y

reitera que, como lo ha expuesto en otras ocasiones en que se ha discutido sobre el punto, ese hecho es del todo contrario a sus apreciaciones y a sus convicciones. Las razones de tal negativa son básicamente dos: en primer lugar, la convicción de que nadie debe publicar una obra si no está resuelto a aparecer como autor por el resto de su vida, publicando trabajos continuamente uno tras otro, y en segundo, la certeza de que Fanny no tiene ni la inclinación ni la vocación para ser autora: “Ella atiende su hogar y no piensa en el público, ni en el mundo musical, ni en la música siquiera, hasta ver cumplidas sus primeras obligaciones. Publicar la perturbaría en este aspecto, lo que yo no puedo decir que apruebo”. Es obvio que Félix no podía pensar de otra manera, puesto que en sus propios opus 8 y 9, las piezas “Heimweh”, “Italien”, “Suleika y Hatem”, “Sehnsucht”, “Verlust” y “Die Nonne”, fueron escritas por Fanny y publicadas a nombre de él, ya que la familia consideró impropio hacerlo a nombre de su autora. Fanny siempre confesó sentirse inspirada con los elogios y desalentada y deprimida con las censuras, por eso en 1846 (gracias a la rivalidad entre dos editores) se sintió motivada para publicar algo de lo que consideró su mejor producción: dos libros de canciones, varias piezas para piano y otro libro de canciones probablemente escritas para su coro dominical. Con sentimientos de dicha por el amor y el trabajo y de profunda gratitud hacia la vida, fallece el 14 de mayo de 1847, después de escribir en su diario semanas antes: “Apenas puedo superar mi propia felicidad”. Félix, deshecho con la noticia de su muerte, sólo le sobrevivirá cinco meses.

Clara Wieck (1819-1896) nació en Leipzig y desde los cinco años fue consagrada por su padre a la carrera de pianista. Debido al gran talento que mostró como ejecutante, no sólo ha sido comparada con Thalberg, Anton Rubinstein y Franz Liszt, sino que el alto nivel técnico y artístico de sus programas influyó en el carácter de los recitales pianísticos del siglo XIX. Los estrenos de muchas de las obras de Chopin, Brahms y su esposo Robert Schumann estuvieron a su cargo, y se distinguió como la primera pianista que ejecutó en público varias de las sonatas de Beethoven. Sus estudios de composición también fueron excelentes, y tanto su padre como Robert la animaron a componer, pero aunque varias de sus composiciones se ejecutaron y se publicaron en vida —además de que obtuvieron magníficas críticas—, ella jamás fue capaz de superar un profundo sentimiento de inferioridad frente a su esposo, y como ella misma lo dice en una de sus cartas (del 23 de abril de 1839), no le gustaba enseñarle lo que componía, pues siempre se sentía avergonzada. Este sentimiento fue tan intenso que la hizo convencerse de que la mujer carecía de fuerza creativa, según queda asentado en su diario de noviembre de 1839: “Alguna vez creí poseer talento, pero ya he rechazado esta idea: la mujer no debe aspirar a componer —ninguna ha sido capaz de hacerlo y ¿por qué yo sí?—. Quizá fue arrogancia, aunque, bien mirado, mi padre me

condujo a ello en mis tempranos días". Es por demás notoria —y comprensible— la falta de información que la orilla a tales reflexiones. Seis años después, refiriéndose a su Trío vuelve a escribir: "Tiene pasajes bonitos y su éxito es justo... Si bien, es sólo el trabajo de una mujer y, como siempre, carece de fuerza y de invención aquí y allá". Compara este Trío con el de Re menor (Nº 1 Op. 63) de Schumann y lo siente cada vez más inocuo: "Suena afeminado y sentimental". Es interesante observar cómo Clara, al igual que todavía lo hacen muchas compositoras en nuestros días, trata de imponerse a sí misma una estética "de imitación", reprimiendo su propia y natural expresividad, porque ¿cómo se puede llamar "afeminado" a algo que por naturaleza es femenino?, y si por "sentimental" hace alusión a lo tierno, lo ligero, lo emotivo o lo carente de conflicto —que por otro lado estoy segura de que lo tenía y en alto grado—, es penoso observar que se autocensure y se impida expresar sentimientos tan naturales a cualquier ser humano. Su música es fina y bien escrita, por lo que bien se ve que esa severa autocritica no era más que el producto de un condicionamiento mental subordinado a la estética impuesta en su tiempo, que no le permitió observar que abundan los ejemplos de música de muy alto nivel artístico, hecha por hombres, no necesariamente profunda, ni dramática, ni conflictiva, ni austera, ni especialmente viril, y que por otro lado, también abundan las obras (en Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Franck, R. Strauss, Mahler, Bartók, Messiaen, por nombrar sólo algunos) cargadas de un sentimiento y una ternura que, en verdad, conmueven. Después de todo, según lo entiendo, el creador, cualquiera que sea su sexo y su arte, sólo se está sirviendo de una técnica para tratar de expresar su propia naturaleza y la intensidad y riqueza de los múltiples sentimientos que es capaz de imaginar, desear o vivenciar.

Luise Adolpha le Beau, nacida en Alemania en 1850, fue una compositora, pianista y crítica que, con numerosos obstáculos a vencer y continuos peregrinajes por diversas ciudades de Alemania, logró por fin que le fueran publicadas treinta y cinco de las sesenta y seis obras que escribió.

Alma María Schindler, una joven culta e inteligente que cursó su carrera de composición y toma lecciones de contrapunto con Josef Dabor y propiamente de composición con Alexander von Zemlisky, futuro profesor de Arnold Schönberg, conoció a Gustav Mahler en 1906. El tenía entonces cuarenta y un años y ella veintidós, pero se enamoró de ella inmediatamente y decidió desposarla. Ocurre que debido a un trabajo de composición que supuestamente le impedirá escribirle a Gustav por un tiempo, éste, apasionado y egocéntrico como lo será toda su vida, le prohíbe continuar con sus estudios y le pide prometer que renunciará a la composición. Ella llora amargamente, pero termina prometiéndolo. A este incidente se referirá más tarde: "Entonces enterré mi sueño. Tal vez fue lo mejor,



Nadia Boulanger.



Ruth Crawford-Seeger.

pero en alguna parte me quemaba una herida que jamás ha cicatrizado del todo."

Cósima Wagner, esposa de Richard Wagner, fue una destacada pianista en su juventud, pero su padre, Franz Liszt, se opuso a que siguiera profesionalmente la carrera musical. Ella y Alma Mahler encabezan la lista de esposas que se desgastaron soportando —en el sentido literal del término— la genialidad musical de sus hombres.

A partir del siglo XIX los conservatorios se incrementan, y entre ellos surgen los que pronto abrirán sus puertas a las mujeres; si bien al principio sólo serán aceptadas como ejecutantes, hacia el final del siglo, gracias al tesonero esfuerzo de muchas pioneras, también serán acogidas en composición. De este hecho surge un gran número de compositoras cuya producción quedará registrada en nuestro siglo: entre otras, Paulina Hall, de Noruega, y las inglesas Elizabeth Lutyens, entre cuyas obras destacan *Tres preludios sinfónicos*, *Tres piezas para orquesta*, un concierto para corno y un concierto para nueve instrumentos, y Elizabeth Maconchy, que produce entre otros, un concierto para piano, el poema sinfónico *The Land*, *Dialogue* para piano y orquesta, *Variations* para orquesta de cuerdas, *Concierto para clarinete y orquesta*, etcétera; la asturiana María Teresa Prieto, que, estudiante del Conservatorio de Madrid, primero, y después alumna de Manuel M. Ponce en México, escribió cinco sinfonías, obras para voz y orquesta, un poema sinfónico, un Adagio y Fuga para violoncello y orquesta; Germaine Tailleferre, de Francia, la única mujer integrante del "Grupo de los Seis" —Louis Durey, Georges Auric,

Arthur Honegger, Darius Milhaud y Francis Poulenc—, que escribió entre otras obras una *Pastorale* para orquesta de cámara, un concierto para piano, un concierto para violín y otro más para dos pianos; la estadounidense Ruth Crawford-Seeger, ganadora de premios y becas, y la polaca Grazina Bacéwitz, autora de una vasta producción sinfónica y de cámara. Debido al desempeño de ejecutantes en los más diversos instrumentos y el creciente número de solistas —principalmente cantantes, pianistas y violinistas— de talla internacional, se considera que, entre 1880 y 1920, la participación femenina en la música fue la más activa y numerosa registrada hasta entonces; además de que el también antiguo género de las maestras, colegas de aquella Mme. de Fleurville, discípula de Chopin y profesora de Debussy, igualmente elevó su número. Entre ellas se encuentran Amy Fay y Clara Baur, pero cabe destacar en un primerísimo lugar a aquella que fue maestra de compositores por más de sesenta y cinco años y que contribuyó grandemente al desarrollo de la música en nuestro continente: la francesa Nadia Boulanger. Nacida en 1887 en el seno de una familia de músicos, estudió órgano y composición en el Conservatorio de París y en 1908 obtuvo el segundo lugar en el Premio de Roma. Fue maestra en el Conservatorio y en la École Normale de París, en el Conservatorio Americano en Fontainebleau, donde enseñó armonía, orquestación y composición, y fue maestra de una larga lista de alumnos particulares que de todas partes del mundo acudieron en busca de su tutela. Aaron Copland, Igor Markevitch, Jean Françaix, José Rolón, Walter Piston, Virgil Thompson, Roy Harris, Leonard Bernstein, Elliott Carter y Harold Shapero son sólo algunos de sus alumnos. Boulanger murió en 1979, dejando una profunda huella de reconocimiento, gratitud y respeto por el talento y la dedicación de una mujer hacia la música.

Antes de cerrar este angosto pero largo capítulo en la historia de la música, no puedo dejar de referirme a siquiera algunas mujeres de ese otro gremio bajo cuyo patrocinio encontraron acogida y soporte grandes compositores. Después de la ya mencionada Isabel del Este y su corte mantuana de poetas y músicos, justo es destacar a la millonaria Mme. von Meck, gran admiradora de Chaikovski, a quien le asignó un estipendio considerable con el que el compositor pudo trabajar libremente durante sus últimos años; Manon Gropius, hija de Alma Mahler y benefactora del genial Alban Berg, y Elizabeth Sprague Coolidge, viuda millonaria que, en Estados Unidos ha sido la gran patrocinadora de la música de cámara.

Cierto es que la mujer ha actuado constante y valientemente en el propio campo de la música tanto como en las más importantes vertientes de actividad que hacia él derivan, y con una paciencia y un tesón admirables ha logrado demoler viejas estructuras; empero, también es cierto que todavía existen muchos escollos por remover, tanto tradicionales como de reciente surgimiento. Entre los primeros

sobresalen dos de naturaleza formativo-familiar: que no a todas las niñas se les inculca la misma autoconfianza y agresividad profesional que a los hijos varones, y la permanencia de patrones de conducta domésticos y sociales que siguen propiciando una general falta de respeto por el tiempo que la estudiante o la profesionalista deben dedicar a su trabajo: horas continuas de estudio o de aislamiento y concentración para la creación. Asimismo —y esto parece ser todavía más importante— la lucha que se viene dando, tanto personal como social, contra el arraigado mito de que la maternidad no se lleva con los estudios, es decir, de que la vocación intelectual es incompatible con la crianza de los hijos.

Otros y variados son de carácter laboral: los salarios desventajosos en razón de su sexo; la no preñez como condicionante en la consecución de trabajo,



Mujer tocando la viola da gamba, por Jean Weenix.

especialmente para aquellas que se dedican al concertismo y a la docencia, y el también degradante —pero subrepticio— acoso sexual usado como una condicionante más.

Mención aparte merece un problema de “estética sexual” en el terreno de la composición. Probablemente en su momento la compositora afrontó un compromiso para denotar una actitud valiente en la que demostraba que, a pesar de todos los contratiempos históricos padecidos, ahora podía asumir sus nuevas circunstancias sin necesitar ventaja, pero que con llevar algo más que lo que va del siglo de existencia —no sé si porque no se ha debatido lo suficiente o porque las mismas compositoras no le han puesto atención o no se han percatado de la necesidad de concientizarse y reflexionar sobre él— me resulta en verdad sorprendente. Si bien, como hemos visto, en el Renacimiento y durante los dos siglos posteriores la mujer sufrió la imposición de componer música melodiosa, delicada, graciosa y de pequeñas proporciones, en atención a los supuestos atributos de su sexo, a principios del siglo XX se da un giro hacia lo opuesto, y ese concepto, ya dogmáticamente considerado como despreciable y ridículo, cede su lugar a otra postura crítica no menos radical y absurda: sólo es buena una compositora si su música suena como la que componen sus colegas varones, lo que no deja de ser una nueva restricción, pero que curiosamente —y aún en la propia mujer— ha pervivido sin suscitar especiales cuestionamientos ni propuestas.

Pero, en fin, consciente o no de estar acatando pasivamente este ya no tan nuevo prejuicio, consciente o no de la necesidad de responsabilizarse consigo misma y con su medio de un verdadero compromiso estético, político, filosófico, o de otra índole, lo cierto es que la compositora actúa hoy con una libertad de elección como jamás la pudo tener en el pasado, por cuanto ha conseguido los medios y la preparación para ello. Ejercerla comprometidamente y mantener una evolución sostenida en su producción le permitirá —a corto plazo, lo presiento— alcanzar esa instancia cuya conquista tanto trabajo le ha costado hasta el presente: proyectar en la composición, más allá de falsos conceptos tradicionales, su más íntima y genuina identidad de mujer, lo femenino en la música; una aportación verdaderamente valiosa con qué enriquecer, en este momento histórico, el acelerado y divergente discurrir del arte musical de nuestros días.

## Bibliografía

- Adolfo Salazar  
*Teoría y práctica de la música a través de la historia*  
*La música orquestal en el siglo XX*
- Federico Carlos Sainz de Robles  
*Ensayo de un Diccionario Mitológico Universal*
- Bíblia de Jerusalén
- Codex  
*Historia de la música*
- Victor de Rubertis  
*Pequeño Diccionario Musical*
- M. Romera-Navarro  
*Historia de la literatura española*
- Francisco Montes de Oca  
*Literatura universal*
- Carol Neuls-Bates  
*Women in Music*
- Norbert Dufourcq  
*La música*
- Ivonne Roxseth  
*Les Femmes Musiciennes du XII au XIV siècle*

Jane Bowers  
*The Emergence of Women Composers in Italy 1566-1700*

Dr. J. C. Mardruz, Trad.  
*Las Mil y una Noches*

Charles Burney  
*An Eighteen-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands*

Juan Antonio Vallejo-Nágera  
*Locos egreios*

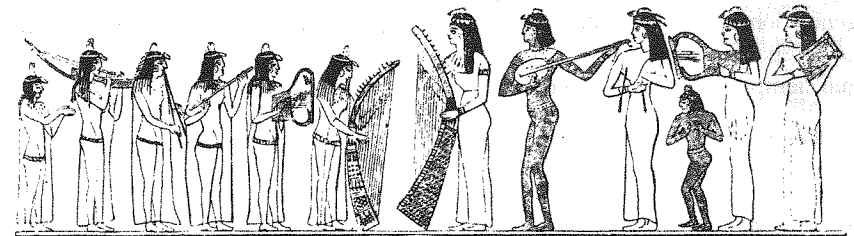
Ana Magdalena Bach  
*La pequeña crónica*

Sebastian Hensel  
*The Mendelssohn Family*

Bertold Litzmann  
*Clara Schumann: An Artist's Life Based on Material Found in Diaries and Letters*

Sylvie Démoncourt  
*Mahler*

Reference  
*Musical Instruments of the World*



## NOTAS SOBRE LA PRESENCIA DE AMÉRICA LATINA EN MI MÚSICA



WILHELM ZOBL

Traducción directa del original en austro-alemán  
por Graciela Paraskevaidis

Mientras el espíritu Bopé-joku silbaba una melodía, el maíz se alzaba desde la tierra, imparable, luminoso, y ofrecía mazorcas gigantes, hinchadas de granos. (...) Silbando se expresan los espíritus. Cuando los astros aparecen en la noche, los espíritus los saludan así. Cada estrella responde a un sonido, que es su nombre.<sup>1</sup>

Esta creencia en el poder de la música expresada en el mito de los indios boróro, sobre todo en su función inmediata como medio de comunicación, representa —también para un compositor de hoy— un desafío y un motivo de reflexión. Aunque sólo fuera por este aspecto, el estudio de las culturas musicales extraeuropeas se convierte —frente a la realidad europea— en una tarea importante, de la que no sólo los musicólogos debieran encargarse.

Mi propia confrontación con América Latina es un proceso largo y penoso, a menudo también doloroso, que no está únicamente determinado por criterios musicales. En 1988, se impondría recordar —oportunidad que este año ofrecía y que fue desaprovechada para una discusión seria sobre nuestra historia— la emigración austriaca hacia América Latina, hoy completamente olvidada.\* Cito algunos nombres del ámbito artístico: de los compositores, vivieron en México en aquella época Marcel Rubin y, por breve lapso, Hanns Eisler; Max Brand estuvo algún tiempo en Río de Janeiro; el hoy totalmente olvidado Stefan Eitler<sup>2</sup> alternó

\* El autor alude aquí al 50 aniversario de la anexión de Austria por el nazismo (1938). (N. del T.)

<sup>1</sup> Eduardo Galeano, *Memoria del fuego*. vol. 1. Los nacimientos. Madrid, 1982. pág. 37.

<sup>2</sup> Melikof Karaian, *Stefan Eitler. Ein österreichischer Komponist in Lateinamerika*. en: Oesterreichische Musikzeitschrift, Viena, 1982.

entre Buenos Aires, Santiago de Chile y São Paulo, donde murió en 1960. Los numerosos eventos musicales del Club Heine de México fueron costeados en aquellos años casi exclusivamente por artistas austriacos.<sup>3</sup> De los plásticos sobrevivió Axel Leskoschek en Brasil; de los escritores, Bruno Frei en México y Ulrich Becher en Brasil. Stefan Zweig se suicidó en Petrópolis en 1942. En su libro *Brasil, tierra del futuro* describe —si bien de manera idealista— la mezcla de razas allí observada, que consideraba como “igualdad de razas”, como una “forma enteramente nueva de civilización”.<sup>4</sup> Una vivencia que muchos emigrantes escapados de la locura racista del dominio nazi sintieron como algo particularmente benéfico. Hasta hoy la historia de esta emigración no ha sido ni siquiera formulada en sus planteos.

También yo me he ocupado de América Latina primero bajo signos políticos. El movimiento de solidaridad que se extendió en Europa en 1973 luego del golpe militar en Chile, y después el conocimiento y la amistad con numerosos músicos chilenos empujados al exilio, significaron un primer impulso para la confrontación con la política, la historia y la música latinoamericanas. Traté de representar estas experiencias en mi obra *Gegenstimme* (voz contraria), escrita para el “K. und K. Experimentstudio”, para voz cantante, chelo y cinta magnética con textos de Ingeborg Bachmann y Pablo Neruda. En *Gegenstimme* hay tres niveles yuxtapuestos bruscamente: el chelo juega, por así decirlo, el papel de la música europea. Se oyen fragmentos prestados, que recuerdan alternadamente a estudios de chelo, música barroca, clásica y de vanguardia. Las poesías de Ingeborg Bachmann (*Keine Delikatessen, Enigma, Böhmen liegt am Meer*), compuestas en 1973 poco antes de su muerte y que la voz dice y canta, son documentos de una creciente desesperación acerca del papel del artista en nuestra sociedad. En esta discusión entre el chelo y la soprano irrumpe, abruptamente y sin intermediación, la realidad a través de grabaciones originales hechas en Chile enseguida después del golpe: una grabación en la morgue de Santiago, una grabación durante el entierro de Pablo Neruda pocos días después del golpe, y finalmente un fragmento del último discurso de Salvador Allende, pronunciado por radio poco antes de su asesinato. *Gegenstimme* no es una música de agitación política, sino un trabajo fúnebre. Una obra sobre derrotas, que no se limita sólo a los problemas chilenos. Pero América Latina no está presente aún —musicalmente— en *Gegenstimme*.

Esto se fue modificando primero a través de estadas regulares y prolongadas en varios países latinoamericanos, sobre todo en Brasil, Argentina, Uruguay y también Bolivia. Como consecuencia de mi actividad docente y de conferencista —fui varias veces docente de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea,

<sup>3</sup> Wolfgang Kiessling, *Exil in Lateinamerika*. Leipzig 1984, pág. 307.

<sup>4</sup> Stefan Zweig, *Brasilien. Land der Zukunft*. Estocolmo, 1941.

profesor invitado en la universidad de São Paulo y tuve a mi cargo numerosos seminarios y conferencias en diferentes universidades e instituciones musicales—, aprendí a conocer no sólo la compleja realidad política, sino también las diversas maneras de reaccionar y las posiciones de los compositores latinoamericanos. Para mí fue muy interesante observar que muchos compositores del ámbito de la así llamada música culta, que se preocupan por el problema de una nueva identidad y por la superación definitiva de la dependencia colonial, lo hacen con un vivo interés por las formas de la música popular, a través de planteos etnomusicológicos y de precisos análisis de los procesos socioculturales a escala mundial. De la misma manera, también los músicos del ámbito popular demuestran un interés inusual por estas cuestiones. En algunos países latinoamericanos ha surgido así una discusión profunda y enriquecedora entre los músicos de ámbitos diversos. A través de numerosas ejecuciones de mis obras en conciertos, conferencias y festivales de música nueva, también he podido comprobar el alcance de mi música sobre el público latinoamericano. Esto me ha protegido quizás de valoraciones demasiado eufóricas, a veces desarrolladas por algunos compositores europeos, por lo general después de breves estadas en América Latina. La superación de actitudes eurocentristas no tienen lugar a nivel de declaraciones de propósitos —verbales o musicales— sino en la discusión crítica y abierta.

Partiendo de prolongadas permanencias en Brasil, me interesé cada vez más por los ritmos afroamericanos, especialmente por aquellos que aparecen en el *samba*. Un primer reflejo de esta preocupación se encuentra en mi ópera *Der Weltuntergang (El fin del mundo)* estrenada en 1984 en el Theater an der Wien, compuesta sobre la pieza teatral homónima de Jura Soyfer y con libreto de Peter Daniel Wolfkind, aunque el contexto sea totalmente no latinoamericano. El libreto de Wolfkind traspone a nuestra realidad la parábola del cometa Nestroy, ya adaptada por Soyfer. Un científico descubre un cometa que se acerca a la tierra y amenaza con destruirla. Compositivamente, *Der Weltuntergang* es el intento de que las tradiciones del teatro popular vienés sean fructíferas para el teatro musical contemporáneo. Se lleva a cabo a través del choque de los más diversos niveles y estilos musicales y a través de la confrontación con *clisés* musicales de todo tipo. En la quinta escena —un *show* televisivo justo antes de la colisión con el cometa— se presenta el grupo de danza brasileño “Cometas Copacabanas” para mostrar la nueva danza de moda del fin del mundo. Se basa en el esquema rítmico de un *samba*, interrumpido por una melodía que nada tiene que ver con el *samba*, y por reiteradas dislocaciones de los bailarines, que tratan de ofrecer al público —tal como lo imponen los medios masivos— el sentimiento provocado de una histérica alegría de vivir.

El contacto con y el estudio de ritmos en especial de procedencia afroamericana



Silvestre Revueltas y Heitor Villa-Lobos.

me ha llevado en los últimos años al desarrollo de técnicas compositivas y formas de realización que he sintetizado bajo el concepto de *composición integral rítmica*. Por un lado, veo en ella una posibilidad de vencer anticuados conceptos musicales eurocentristas que contradicen las actuales condiciones de comunicación planetaria y, por otro lado, la posibilidad de abrir la música —de una nueva manera— a una cantidad de fenómenos culturales que también atañen especialmente a nuestra propia historia. En el ritmo subyacen muy diferentemente experiencias colectivas que descienden hasta las raíces de la música. La relación consciente y responsable con el ritmo puede conducir, bajo determinados supuestos, a una unidad dialéctica de cuerpo, sentimiento y razón apenas experimentada bajo otras circunstancias. La composición rítmica se refiere a la relación consciente, transformadora y transpositora, con experiencias culturales almacenadas en ritmos, de ninguna manera a un exotismo superficial o a una a-historicidad. La composición integral rítmica se refiere a los aspectos trascendentes entre ritmo, altura y duración, por un lado, y a ritmo, melodía y armonía, por otro. Las alturas pueden convertirse en portadoras de ritmo, la melodía y la armonía pueden —por encima de su determinante histórica— alcanzar nuevas formas de expresión: y de la transposición de modelos rítmicos pueden finalmente surgir nuevas formas musicales. Vemos frente a nosotros un amplio campo yermo. En la historia de la música europea el ritmo ha jugado a menudo un papel subordinado. Aún en la música del siglo XX, tan rica en el desarrollo del material musical, el ritmo ha cumplido un papel llamativamente marginal como parámetro independiente y con iguales derechos, si se observa el desarrollo de la técnica dodecafónica hasta la música serial y las tendencias postseriales y aleatorias. El ritmo allí es a menudo el derivado casual de procesos que ocurren en el resto de los parámetros musicales.

Para aclarar algunos aspectos de la composición integral rítmica, quisiera mencionar mi obra *Sueño* para conjunto de cámara, del año 1986. En su contenido, *Sueño* se basa en la confrontación de tres versiones diferentes del célebre grabado de Francisco Goya *El sueño de la razón produce monstruos*, de la serie de los *Caprichos*. En realidad, no me interesaba una descripción musical de los dibujos, como, por ejemplo, en los *Cuadros de una exposición* de Mussorgski, sino un análisis estructural de los elementos particulares de la imagen y su relación recíproca. Las tres versiones de *El sueño de la razón* de Goya señalan una generalización progresiva del tema. En la primera versión está el artista soñador en primer plano. El autorretrato de Goya se despersonaliza en una serie de rostros hasta llegar a una mueca irreconocible. En la segunda versión han desaparecido los rostros, y en su lugar hay una extensa superficie vacía. En la versión final del grabado, se contraponen —en lugar del artista soñador ya no reconocible como Goya— una manada de animales cada vez más grande que emerge de la oscuridad.

En el estudio de la obra de Goya, de quien Ernst Fischer dice que su mérito radica en mostrar una realidad “en la que no sólo lo visible se hace visible, sino también lo invisible”<sup>5</sup>, me pareció una contradicción curiosa el hecho de que, para un crítico tan clarividente de los abusos sociales del pasaje del siglo XVIII al XIX como es Goya, no existan los actos de violencia cometidos por su pueblo en las colonias. Éste fue para mí el punto de partida para la organización rítmica de la obra. Se basa —expresado muy simplemente— en la confrontación y gradual transformación de uno de los modelos rítmicos de la música popular española, que aparecen por ejemplo muy a menudo en la jota y otras danzas  $\downarrow \frac{3}{4} \downarrow \frac{3}{4}$ , y que luego se encuentra nuevamente en el bolero, con modelos rítmicos afroamericanos. La armonía del nivel onírico está determinada por una serie dodecafónica ascendente compuesta exclusivamente de terceras mayores y menores. El sonido inicial de esta serie:



recorre toda la obra como sonido central, y marca el comienzo y el final. La melodía está determinada, entre otros factores, por transformaciones de una serie de ocho sonidos, que representa un anagrama musical del nombre Francisco Goya. En el ejemplo 1 correspondiente a la primera parte se ve la confrontación descrita de los modelos rítmicos españoles, aquí a cargo de la trompeta, con fragmentos de un ritmo tocado por el reco-reco en el *samba*. Las duraciones de los sonidos graves de corno y trombón se generan a través del crecimiento y la disminución de los silencios en el ritmo del reco-reco.

Ejemplo 1

<sup>5</sup> “Die Wandlungen des Francisco Goya”. En: Ernst Fischer: *Lob der Phantasie*. Frankfurt/Main, 1986, pág. 29.

En el transcurso del desarrollo musical de *Sueño* se modifican también los ritmos de origen afroamericano. Primero son divididos en células rítmicas típicas particulares, para —de allí— construir nuevos ritmos a través de múltiples combinaciones, que sólo lejanamente recuerdan ya su estructura de origen. Al final de *Sueño*, estos ritmos se transforman y se superponen en forma gradual para desembocar finalmente en nuevos ritmos claramente definidos. Al mismo tiempo y a través de 41 acordes que se van densificando, se acelera el tempo de los ritmos de negra 80 a negra 160. Un ámbito de tempo que corresponde al límite inferior de una *batucada de samba* o de las culturas de tambor africanas. En el ejemplo 2 (sección final de *Sueño*) aparecen por primera vez claramente definidos los ritmos asimétricos recién conformados.

En los últimos años, algunos compositores europeos se han ocupado de diversas maneras de aspectos de la composición rítmica, como Nicolaus A. Huber, que denomina su procedimiento “composición rítmica conceptual”, o György Ligeti, que utiliza en su Concierto para piano y orquesta una rítmica y una conformación melódica ilusorias, con influencias de las culturas musicales africanas. El trabajo conjunto con científicos sobre todo del área de la etnomusicología podría ser esencial para el desarrollo ulterior de tales conceptos compositivos. Por eso he leído con enorme interés los trabajos de Gerhard Kubik sobre culturas musicales africanas en Brasil, dado que establecen relaciones históricas y actuales entre la cultura africana y la brasileña, que para mí eran abordables hasta ahora sólo a nivel intuitivo.<sup>6</sup>

Para concluir, un ejemplo de un procedimiento que llamaría “modulación rítmica”. En 1987, por invitación del pianista brasileño José Eduardo Martins, compuse una obra para piano titulada *Aria Brasileira*. Martins invitó a varios conocidos compositores brasileños a componer, como homenaje al centenario de

<sup>6</sup> Gerhard Kubik, *Angolan traits in black music, games and dances in Brazil*. Lisboa, 1979. Ver también: Gerhard Kubik, *Afrika-nische Musikkulturen in Brasilien*. En: *Weltmusik-Brasilien*, Mainz, 1986, pág. 121-147

Ejemplo 2

Heitor Villa-Lobos, piezas breves para piano. Dado que mi relación con la música de Villa-Lobos es totalmente ambivalente y crítica, busqué una concepción que pudiera facilitarme la participación en este proyecto. Siempre me molestaron mucho las fantasías de Villa-Lobos acerca de Bach como "fuente universal del folclore, rica y profunda, con todos los materiales populares de todos los países, intermediaria de todos los pueblos",<sup>7</sup> idea que es la base para sus *Bachianas Brasileiras*. Por eso tomé la melodía de la famosa *Aria* (Cantilena) de la *Bachiana Brasileira Nº 5*, la llené de ritmos brasileños y escribí para ella el siguiente comentario: "*Aria Brasileira* es una postal acústica que es devuelta al remitente. La melodía del aria de Villa-Lobos está llena de ritmos brasileños —sin Bach—. Las fantasías de Villa-Lobos no existen en Europa. Los europeos sueñan con las mulatas en el carnaval y no con Bach".<sup>8</sup> La melodía del *Aria* es utilizada en esta obra para piano sin modificaciones en su altura, pero totalmente con otros ritmos. Sobre un *ostinato* de corcheas, que enfatiza diversos acentos esenciales en el *samba*, esta melodía toma, en la sección central, la figura rítmica de un *samba* cantado (*samba canção*) y pasa finalmente en forma gradual a la fórmula rítmica central de *Sensemaya*, la obra orquestal compuesta por Silvestre Revueltas en 1938. La referencia a Revueltas no es casualidad: él marcó en la década de 1930 la posición contraria al nacionalismo latinoamericano cada vez más europeizado de Villa-Lobos. De este modelo rítmico, Revueltas derivó todos los otros parámetros de la composición. La tomó de un verso de la poesía homónima del escritor cubano Nicolás Guillén, una descripción onomatopéyica del lenguaje de los esclavos negros: *Mayombe-bombe-mayombé*. La obra de Revueltas es uno de los ejemplos más tempranos de composición rítmica en el sentido que se le da hoy.

Este modelo de Revueltas se modifica nuevamente en la obra y regresa a Brasil para convertirse en el ritmo del *maracatú*, una danza del Nordeste. *Aria Brasileira* se basa entonces en estos modelos rítmicos que se vinculan entre sí de muchas maneras:

samba	
Revueltas	
maracatú	

<sup>7</sup> Cita tomada de José María Neves: *Música Contemporânea Brasileira*, São Paulo, 1981, pág. 53.

<sup>8</sup> "*Aria brasileira*" y las composiciones escritas en este contexto fueron publicadas en: *Homenagem a Villa-Lobos, Dez peças para piano*. Universidade de São Paulo. Serviço de biblioteca e documentação. ECA, São Paulo, 1987.

El esquema rítmico del *samba* fue tomado de una composición de música popular llamada *Saudade fez um samba*. Interpreté el texto de este *samba* como un diálogo imaginario entre Villa-Lobos y yo.

Deixa que o meu samba  
Sabe tudo sem você  
Não acredito que o meu samba  
Só depende de você  
A culpa é sua o samba é meu

El ejemplo 3 (*Aria Brasileira*) señala el pasaje del esquema rítmico del *samba* a la fórmula de Revueltas.

Ejemplo 3

Cuando hace poco escuché por primera vez *Aria Brasileira*, pensé que, en realidad, Bach no estaba del todo ausente. La obra suena de lejos como un preludio de Bach, durante cuya ejecución el pianista es atacado por un enjambre de mosquitos.

Viena, abril de 1988. Ponencia presentada en el marco del simposio internacional "Norte-Sur, Sur-Norte, las culturas musicales del mundo y su relación recíproca".

## LA PERCEPCIÓN DEL TIEMPO MUSICAL



JONATHAN D. KRAMER

Traducción de Mónica Flores

En las dos últimas décadas han aparecido varios análisis sobre las proporciones de duración de gran escala. Estos incluyen los estudios de Lendvai sobre Bartók, los análisis de Howat sobre Debussy, el trabajo sobre Mozart de Perry-Camp, los análisis de Kramer sobre Stravinsky y Stockhausen, y otros. Muchos de estos estudios, aunque no todos, están relacionados con las proporciones de Fibonacci y de la sección áurea. Parte de esta obra considera las extensiones como medidas por un reloj; parte calcula la duración en términos del número de pulsaciones, a pesar de que puede haber cambios de tiempo; parte calcula la extensión según el número de compases, a pesar de que pueda haber cambios de compás; y parte mide el tiempo con un reloj.

¿Cómo percibimos en la música las duraciones y las proporciones? ¿Acaso procesamos la duración como si estuviera medida por un reloj interno o externo, o nuestra percepción es determinada por el contenido de información de un estímulo musical? Este artículo sugiere que ambos modos de percepción de la duración operan, y además, que hay diferentes maneras en las cuales la duración musical puede ser medida por un "reloj".

El psicólogo Robert Ornstein da un modelo de percepción del tiempo basado en el procesamiento y codificación de información. De acuerdo con su "metáfora de la capacidad de almacenamiento", las experiencias temporales que se codifican (o se juntan, o se agrupan) fácilmente, parecen durar menos que las que se codifican con dificultad. Este artículo reporta resultados de experimentos informales con secuencias de sonidos de diferentes alturas, tanto organizados en patrones como desordenados, que apoyan la hipótesis de Ornstein.

Para la música las consecuencias de la idea del procesamiento de la información son importantes. Por ejemplo, en una hipotética forma de sonata tonal, la sección de desarrollo, con sus grandes irregularidades armónicas y métricas parece más larga que una exposición que contiene el mismo número de compases. En otras palabras, dos secciones con igual número de pulsaciones pueden aparentar tener duraciones totales diferentes debido a la diferencia en el contenido de información.

Por otra parte somos sensibles, al menos en niveles métricos intermedios, al número de pulsaciones fuertes contenidas en un lapso determinado. En otras palabras, apreciamos la igualdad de duración de dos frases de ocho compases ejecutadas al mismo tiempo, aun cuando contengan tipos muy diferentes de música. ¿Cómo podemos reconciliar esta concepción métrica de la duración con el modelo de procesamiento de información de Ornstein? ¿Cómo pueden dos lapsos parecer iguales y desiguales a la vez?

Ornstein describe también un mecanismo de medición del tiempo, o "metáfora del proceso sensorial", que él mismo rechaza debido a que los relojes internos no son muy confiables. Pero la música tiene su propio reloj interno: el metro. Sin embargo, el metro no es un simple reloj, debido a su carácter jerárquico y a que sus unidades de tiempo —los (hiper) compases— pueden ser desiguales. Los niveles más profundos de la jerarquía métrica —en otras palabras, los grupos de compases— pueden ser irregulares. Pero ¿qué significa realmente "irregular"?

En la mayoría de los sistemas teóricos actuales, la irregularidad significa implícitamente que los hipercompases sucesivos contienen números desiguales de pulsaciones a nivel superficial o de segundos. Así, en estos sistemas, el metro deja de existir en un nivel más profundo que aquél en el que las irregularidades aparecieron por primera vez. Pero hay otra forma de obtener la regularidad y la irregularidad hipermétrica. Podemos reconocer la irregularidad por un número atípico de pulsaciones que participan en el siguiente nivel superficial, en vez de referirnos continuamente a la superficie. De esta manera, una irregularidad introducida en la jerarquía métrica en cualquier nivel puede desaparecer en un nivel más profundo. Si pensamos en el metro como una alternancia de pulsos fuertes y débiles (generalmente una o dos pulsaciones débiles entre cada par de pulsaciones fuertes sucesivas), ya sea que estén o no regularmente espaciados en el tiempo, entonces podemos entenderla como profundamente jerárquica. Entonces, el metro se puede construir con una serie de patrones en muchos niveles, patrones integrados por pulsos más y menos fuertemente acentuados, que pueden o no ser equidistantes en el tiempo.

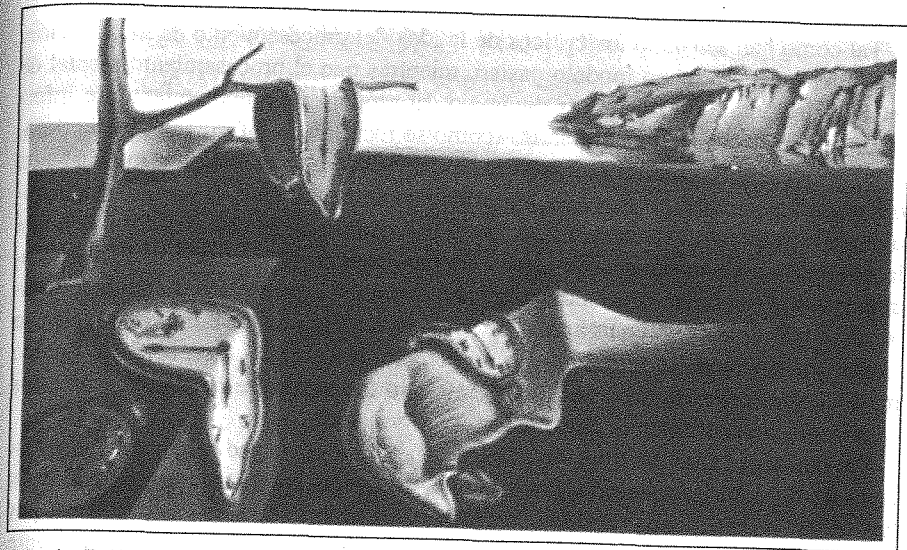
Consideremos un hipotético hipercompás de cinco compases (correspondiendo, aunque no es necesario que sea coextensivo, a una frase de cinco compases), seguido de un hipercompás de cuatro compases. La unidad de cinco compases se subdi-

vide en 3+2, mientras que la de cuatro compases se subdivide en 2+2. En el primer o segundo nivel a partir de la base, hay nueve tiempos acentuados que están espaciados igualmente —los primeros tiempos de los nueve compases—. Existe un nivel más profundo donde hay cuatro tiempos acentuados métricamente, espaciados de forma irregular porque intervienen dos o tres compases —los primeros tiempos del primer, cuarto, sexto y octavo compás—. En el siguiente nivel más profundo, vuelve la regularidad, ya que tanto el hipercompás de cinco como el de cuatro compases contienen en un nivel métrico superior sólo dos hiperpulsos acentuados. Por lo tanto, la unidad de los nueve compases es irregular en el nivel donde se agrupan los acentos de cada compás pero regular en el siguiente nivel de profundidad.

No estoy sugiriendo que un hipercompás de cinco compases y uno de cuatro se perciban como si tuvieran duraciones iguales. Obviamente el de cinco es más largo que el de cuatro. Pero si concebimos el reloj métrico no en términos del número de pulsaciones del primer nivel (o número de compases) que hay entre los acentos métricos, sino más bien en términos del número de pulsos que transcurren en el siguiente nivel más superficial, entonces los hipercompases de cinco y de cuatro son equivalentes. Ambos contienen un hiperpulso fuerte seguido por uno débil. En otras palabras, los dos hipercompases son equivalentes porque ambos contienen exactamente dos unidades marcadas por el reloj métrico.

Si sólo escucháramos en términos de pulsaciones transcurridas en el primer nivel, entonces la longitud del hipercompás de cinco se percibiría como 1.25 veces la del de cuatro. Si fuéramos a escuchar sólo en términos de las pulsaciones transcurridas en el siguiente nivel más superficial, entonces el hipercompás de cinco compases parecería igual a la unidad de cuatro. La evidencia que nos dejan algunos experimentos sugiere que nuestra manera de escuchar se encuentra entre los dos extremos, probablemente porque nuestra percepción de la duración es influenciada por el número de pulsaciones que transcurren en el nivel primario y por el número de pulsos acentuados en el siguiente nivel más superficial. Este artículo sostiene que ambos modos de construir el hipermetro contribuyen a nuestra comprensión cognoscitiva de la duración.

Las proporciones son relaciones de duraciones. Por tanto, el estudiar la percepción de las proporciones es más complejo que estudiar la percepción de las duraciones. Debido a esta complejidad, los análisis proporcionales citados anteriormente son capaces de considerar sólo un aspecto del asunto de la duración musical —la percepción por medio de algún mecanismo de medición parecido al reloj, sea o no métrico—. Tales análisis nos pueden decir algo sobre cómo son percibidas las proporciones de los lapsos, pero sólo ignorando el contenido y el contexto musicales. El comparar las duraciones como si estuvieran calculadas por un reloj —ya sea in-



Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931.

terno o externo a la música— en verdad puede ayudar a comprender el problema de las duraciones estructurales, pero el análisis proporcional se basa en un modelo de la percepción de la duración necesariamente incompleto.

Cuando añadimos el factor adicional —el contenido de información— la situación se vuelve demasiado compleja para estudiarse cuantitativamente. No sólo el metro, sino también lo que sucede *musicalmente* durante lapsos definidos métricamente, influye innegablemente en nuestra percepción de sus duraciones. Tanto el procesamiento de información como la duración métrica determinan la percepción de los lapsos musicales.

Una vez que los mecanismos de procesamiento de información y de medida métrica del tiempo han operado para codificar los eventos musicales en la memoria a largo plazo, se pueden comparar las duraciones recordadas. Así, en retrospectiva, podemos entender los balances proporcionales (o la ausencia de ellos) en la *música tal como es percibida* —no sólo en la música tal como aparece en la partitura y no sólo en su jerarquía métrica tal como se escucha. Entonces, si vamos a estudiar realmente la duración de la información musical percibida, no podemos simplemente consultar la partitura y contar compases e hipercompases. La notación musical nos dice poco sobre cómo un oyente codifica sonidos. En vez de eso, debemos estudiar la audición misma. Sin embargo se han hecho pocos estudios sobre la percepción de la duración musical a gran escala, sin duda debido a la dificultad de aislar experimentalmente los parámetros que contribuyen a la información musical.

Tal como han señalado los críticos de la idea del procesamiento de información, ésta es esencialmente un modelo pasivo, mientras que el procesamiento mental de información temporal puede ser dinámico. El modelo de procesamiento de información sólo se interesa en el pasado (cómo se recuerda la información de la duración) y con el presente (cómo se percibe), mientras que la audición musical está orientada hacia el futuro también. Constantemente anticipamos y tenemos expectativas, y la forma en que entendemos los lapsos es influenciada por la forma en que la música sugiere su futuro. Más aún, debemos considerar las sutilezas de la ejecución y la forma en que la música dirige la atención del oyente. Por lo tanto se vuelve claro que el análisis cuantitativo de los lapsos en la música nunca puede dar un cuadro completo de la forma en que se percibe, se codifica, o recuerda el tiempo musical, particularmente para la música (como la tonal) que puede tener amplios cambios de velocidad en la transmisión de información.

Sin embargo, algunos tipos de música tienen una velocidad relativamente constante de flujo de información. Por ejemplo, en ciertas composiciones del siglo XX hay relativamente pocos cambios de armonía, de timbre, de densidad, etcétera, por lo menos dentro de las secciones. Los que escuchan esta música necesariamente entienden los períodos de las duraciones en gran parte en términos de tiempo, puesto que el contenido de información y por lo tanto el "tamaño de almacenamiento" son relativamente invariables. De esta forma, los análisis cuantitativos de proporciones citados anteriormente nos pueden decir más acerca de cómo escuchamos la música de compositores tales como Stravinsky, Debussy, y Stockhausen que acerca de cómo entendemos las proporciones en Mozart y en Beethoven.

Mi trabajo contrasta brevemente con los análisis proporcionales de Stravinsky (como un caso donde, en la ausencia de cambios drásticos del contenido de información, los análisis dicen mucho sobre cómo se perciben las duraciones y las proporciones) y de Mozart (donde el contar compases proporciona una visión menos completa de la temporalidad de una composición).

Parte de la música de compositores tales como Stravinsky y Stockhausen está integrada por secciones casi independientes, casi estáticas. En esa música, la forma proviene tanto de un balance proporcional de las secciones como de la progresión de alturas. El procesar mentalmente la información de duraciones y proporciones a lo largo de toda la pieza requiere de lo que podría llamarse "audición acumulativa"—una acumulación no procesada y no progresiva de información relevante, concerniente a una estructura temporal total que se revela gradualmente—. Sólo en la música que principalmente nos lleva a escuchar en forma acumulativa, puede el análisis proporcional cuantitativo exponer las relaciones más importantes desde el punto de vista estructural y perceptual.

## LA TEMPORALIDAD EN JOHN CAGE (SONATAS E INTERLUDIOS PARA PIANO PREPARADO, MUSIC OF CHANGES)



CAROLE GUBERNIKOFF

Traducción del francés de Fabienne Bradu

Fundaremos nuestra reflexión sobre la temporalidad en dos partituras fundamentales de John Cage: *Sonatas e interludios* y *Music of Changes*.

Las *Sonatas e interludios* están en el meollo del pensamiento musical de John Cage y lo ilustran paradigmáticamente. Nos ayudan a comprender este pensamiento y sus desarrollos. *Music of Changes* anuncia los cambios introducidos por la noción de azar como proceso o método de composición, lo cual modifica el concepto de música en Cage y augura sus desarrollos posteriores.

John Cage nació en 1912 y a su muerte, en 1992, era el compositor más viejo de la vanguardia de la postguerra. Fue alumno de Schoenberg en California y es uno de los compositores que más contribuyeron a construir la imagen de la música desde 1945.

Había una especie de mística alrededor de algunos compositores como Stockhausen, Boulez, Pousser, que asistían a los cursos de composición en Darmstadt en los años 50. Aún cuando las creaciones musicales no eran muy conocidas por el público en general, despertaron una gran expectación en los medios artísticos y culturales de los años 60 y 70. El más radical entre todos es, sin duda, John Cage, porque contribuyó de manera decisiva a poner un fin al mito de la composición serial, al que se opone todo su pensamiento musical.

La oposición al pensamiento serial es el punto de partida de John Cage. A su vez, el serialismo se originaba en la serialización de los grados de la escala cromática, de la que se desprendía una lógica aplicable a los demás parámetros del sonido. Cage siempre consideró que el ritmo, y no los grados estaba en la base del pensamiento musical.

"Si se necesita una estructura, que sea una estructura rítmica" (Cage, *Temas* y

variaciones).

Cuando decidió trabajar con Schoenberg, en los años 1935-37, ya sabía que su principal interés en la composición musical eran los ritmos. Se llegó a confundir esta preferencia con una falta de talento para la armonía —esto mismo le reprochaba Schoenberg—, pero en una conferencia de 1948, declaró que, para él, la única idea novedosa en la historia de la música desde Beethoven se debía a Webern y a Satie: la ausencia de oposición entre el sonido y el silencio.

“El sonido tiene cuatro características: altura, timbre, intensidad y duración. El silencio coexiste con el sonido de manera contraria y necesaria. Entre las cuatro características del sonido, sólo la duración compete a la vez al sonido y al silencio.” (Cage, citado en Kostelanetz, p. 81).

Ya en esa época, el propósito de Cage era llegar al silencio, no como una negación del sonido o de la música, sino como lo que había sido “reprimido” (si se puede utilizar este término psicoanalítico) por la música de Occidente. Para Cage, la música de Occidente se había olvidado del tiempo. En esa misma conferencia había comparado la forma en Beethoven —que privilegia la estructura armónica— con la forma en Webern y Satie —que privilegia los espacios de tiempo—, y había optado por la segunda. Para Cage, la forma musical se deriva del tiempo, de la misma manera que los ritmos son “espacios de tiempo” (*time lengths*).

Todavía en la época de su aprendizaje con Schoenberg, Cage mostraba un gran interés por el contrapunto, no sólo por sus aspectos técnicos, sino también por su carácter muy afín a la cultura Zen, que es una respuesta a otras respuestas. Para él, el “cantus firmus” del contrapunto era una solución que proponía otras soluciones. La relación del Zen con el mundo es de otra naturaleza que la que mantiene Occidente con el mundo. Para el Zen, cada cosa es en sí una cosa, una “solución”. Fuera de la subjetividad y de la intencionalidad, las relaciones entre las cosas siguen siendo las mismas. Por esta razón, Cage pide que se deje a los sonidos ser sonidos, sin poner relaciones entre ellos, sean estos de causalidad, de contigüidad, de dominación o de subordinación. Después de su aprendizaje con Schoenberg, compuso algunas obras dodecafónicas con una técnica muy personal que, por ejemplo, incluía la organización de todas las teclas del teclado.

Desde 1930, Cage introdujo el cálculo numérico en su trabajo de compositor y le atraía la música “experimental”, principalmente la de Henry Cowell. Era un compositor muy interesado en las investigaciones sobre las nuevas formas de tocar los instrumentos tradicionales, y especialmente el piano: inventó los “clusters” y la manera de tocar las cuerdas del piano. Fue también Cowell quien, por primera vez, llamó la atención de Cage sobre las filosofías no occidentales de la India.

Las *Sonatas e interludios* para piano preparado de John Cage fueron compuestos entre 1946 y 1948. La idea de preparar el piano le vino a John Cage a raíz de un

pedido para la compañía de danza de Syvilla Fort en 1938. Como no había espacio suficiente en el escenario para colocar un conjunto de percusiones, se le ocurrió instalar en el piano pedazos de goma, tornillos, cuerpos extraños que cambiaran su timbre y sustituyeran la orquesta de percusiones. Así, el piano se volvió otro instrumento: un instrumento de “klangfarbenmelodie”.

Las *Sonatas e interludios* son la mezcla de tres tendencias recurrentes en el pensamiento de Cage: el rigor, que nunca abandonó hasta en los años más experimentales de su producción; la ampliación de las sonoridades por transformación del timbre, en este caso, del piano, y mediante la introducción de ruidos y silencios en la composición; el interés por las filosofías orientales.

El rigor numérico está presente en las relaciones proporcionales que aparecen en la escritura musical o en la preparación del piano. La preparación requiere tres horas de trabajo: con una regla, el pianista debe introducir objetos entre las cuerdas a una distancia predeterminada por la longitud de las cuerdas. Esta precisión es necesaria porque de ella dependen los resultados: imitación de instrumentos de cuerdas punteadas, imitación de tambores y de instrumentos de percusión metálica. El rigor de la preparación traiciona asimismo las preocupaciones de Cage por las medidas y las proporciones, que volvemos a encontrar en la escritura de las *Sonatas*. Las notas se sustituyen por sonidos que ya no están subordinados a un sistema, ni mantienen relaciones jerárquicas entre sí. Esta fascinación por la musicalidad pura (rítmica) de los instrumentos, sin alturas definidas como en los instrumentos de percusión, ya se había manifestado cuando Cage formó un conjunto de percusionistas para ofrecer conciertos. Pero el piano preparado es un instrumento que rebasa los límites de la clasificación tradicional; más aún: rompe la relación entre escritura y lectura. Cuando se escribe para instrumentos de percusión, si no hay alturas definidas, sólo se anotan los ritmos, y en esto reside para él la “prueba” de la superioridad del ritmo sobre las alturas: “A diferencia de la estructura fundada en el aspecto sonoro de las alturas (la tonalidad), la estructura rítmica recoge tanto los sonidos no musicales, los ruidos, como los sonidos producidos por las escalas y los instrumentos tradicionales”. (Citado por Barber, p. 21).

En el caso de las *Sonatas*, las notas están escritas pero no corresponden a los efectos. Se impone así la primacía de una gestualidad que no se funda en las relaciones de identidad entre causa y efecto, sino en la diferencia entre lo visual (un piano), lo gestual (las teclas del piano) y lo sonoro. Sólo las relaciones rítmicas no pierden esta identidad. La idea de un fundamento temporal para la música que se extiende más allá de los instrumentos y de los cálculos, forma parte de los principios que acompañan las creaciones de Cage durante toda su vida: la primacía de lo temporal, la ausencia de subjetividad y de intencionalidad. Hay que precisar que la temporalidad en Cage no es subjetiva, no depende del hombre. Es una temporalidad

dad ajena a la conciencia humana; el tiempo posee, casi en sí mismo, una especie de objetividad, una temporalidad cósmica.

En las *Sonatas e interludios*, se aplican proporciones aritméticas a la composición de los ritmos, es decir, a las relaciones entre la duración de los sonidos y de los silencios. En esa época de su creación, objetivar el tiempo todavía significaba imponer una estructura numérica ("objetiva") a los acontecimientos.

Esta estructura temporal va más allá de las relaciones entre los sonidos y los silencios y se percibe en las cifras de estas relaciones, así como en la forma repetitiva de los acontecimientos y de las partes. La mayoría de las sonatas, entendidas en el sentido barroco de "suonare" y no como la forma clásica con desarrollo, siguen el esquema AABB.

### *Sonatas e interludios* (1949)

Para ilustrar este procedimiento, analizaremos la segunda sonata de la colección *Sonatas e interludios*.

Las relaciones numéricas de la "Sonata II" son 9:5:5:9:5. Estas cifras corresponden a la cantidad de compases que no tienen la misma duración. Las duraciones de los acontecimientos se distribuyen mediante configuraciones rítmicas muy sencillas que se desplazan, o mejor dicho, se distribuyen con relación a las barras de compás, lo cual les da una gran flexibilidad. Por cada 5 y 2 compases cuaternarios simples, se da un desplazamiento métrico de un compás de 3/8 (total 9). Este desplazamiento métrico se respeta incluso cuando su "lugar" está integrado en un acontecimiento, como en el compás 29. En el compás 28, las cifras 5 y 3 se "recapitan" como "quialtère", y la cifra 9 a su vez se "recapitula" en los compases 30/31, donde se presenta como una "quialtère" de 9. La coda, de 5 compases, introduce una nueva relación numérica en la cifra 7 que, de todas maneras, ya estaba incluida en la escritura rítmica de los compases 12 y 13. Estos dos compases presentan configuraciones de 7 corcheas cada una.

La escritura muy sencilla, las repeticiones, no sólo de las secciones sino también de las figuraciones y configuraciones rítmicas, el carácter expresivo de las emociones fundamentales de la cultura hindú, la profunda inmovilidad y serenidad de estas sonatas, contribuyeron a una nueva percepción, o mejor dicho, a una nueva relación entre la música y el mundo. Estas sonatas tendrán consecuencias indirectas y permanentes en toda la composición musical del siglo XX, a través de las músicas "repetitivas o minimalistas" de fines de los años 60, que retoman la idea de una música estática, construida a partir de elementos muy sencillos y de su repetición.



Cage y un fragmento de *Sonatas e Interludios*.

## *Music of Changes* (1951)

Con *Music of Changes*, Cage empieza a introducir el azar en la composición musical. En esta pieza, utilizó su método predilecto: el I Ching. Cage asistía entonces a las clases de filosofía Zen del maestro Suzuki y pretendía despojar la composición de la subjetividad y de la intencionalidad, los dos pilares de la estética y el pensamiento occidental. Para este fin recurrió al Zen, una disciplina personal destinada a borrar la conciencia subjetiva que es el fundamento de la cultura en Occidente. Incluso para los orientales, la práctica Zen exige rigor y la desaparición activa de la voluntad.

El *I Ching* es un libro de la milenaria tradición china y su título significa “el libro de las mutaciones”. Después de una profunda concentración, se interroga al libro que “contesta” a través de 64 hexagramas. Cada hexagrama se constituye por dos trigramas formados por líneas continuas o discontinuas. Para la filosofía del *I Ching*, sólo existen dos estados fundamentales, representados por los dos tipos de líneas, que se combinan entre sí para dar los 8 trigramas que constituyen la base de los hexagramas con sus 64 “soluciones” o “estados”. Así, cada una de las 64 “respuestas” representa una etapa de movimiento y de la constante mutación del universo, que es en sí una proposición de movimiento. Por esto, la interpretación de las respuestas, formuladas lo más a menudo como paradojas, siempre es un desafío. Cage hace a un lado las interpretaciones, lo que le interesa es el juego de azar, del que recoge el método: tirar las monedas para utilizar (o no) las cifras que servirán de base a sus composiciones. Las cifras del *I Ching* determinan las cantidades y las cualidades de los parámetros y de los acontecimientos musicales.

En *Music of Changes*, el título refleja el método de composición porque, como ya se ha señalado, el *I Ching*, es el libro de las mutaciones. La idea de que todo cambia sin cesar y de que el tiempo es el cambio, rige el pensamiento del *I Ching*. De la misma manera, la movilidad permanente es una de las metas de la música de John Cage.

Las velocidades de *Music of Changes I* (1951) se deciden a partir de operaciones numéricas del azar que influyen en las proporcionalidades y se anotan en el cambio de tempi y en la distancia determinada en centímetros. Las relaciones 3-5-6 3/4-6 3/4- 5- 3 1/8, corresponden a la estructura rítmica que se expresa mediante los tempi que se fijan a partir de las velocidades del metrónomo.

Así, el tiempo se vuelve dependiente de la noción de espacio, y la notación obedece a la proporción de una corchea = 2 1/2 centímetros, o compases cuaternarios, de 4/4 que siempre ocupan 10 centímetros. El espacio visual es regular, pero no las velocidades. De acuerdo con los tempi, los compases visualmente regulares tienen distintas velocidades. Las proporciones numéricas se aplican a los ritmos, que son

las relaciones entre sonidos y silencios, y se cuentan en compases. Así, a la cifra 3 corresponden 3 compases; a la cifra 5, corresponden 5 compases; y a la cifra 6 3/4 corresponden 6 3/4 compases. Si se toma como ejemplo el primer “grupo” de la pieza, en el tempo 69, se “aplican” los ritmos y sus fracciones durante 3 compases; en el tempo 176, durante 5 compases, etcétera. Vuelve a encontrarse aquí la noción de las proporciones numéricas aplicadas a la cantidad de compases, que ya estaba presente en las *Sonatas*. Es una interpretación de las formas clásicas, en las que las simetrías y asimetrías son tributarias del número de compases o de unidades de tiempo.

David Tudor, el pianista que creó la obra, declaró que, al interpretarla, se necesita de una gran disponibilidad psíquica para dar cuenta de los sucesivos cambios de estado.

Cada uno de estos estados trae un nuevo momento que exige preparación y libertad. Esto recuerda la idea de “moment form”, desarrollada por Stockhausen, pero con fundamentos e intenciones muy diferentes que los de Cage.

En el pensamiento musical de John Cage, las diferencias entre la “estructura” temporal y los “materiales” son todavía muy importantes en la época de *Music of Changes*.

Los “materiales”, que son los sonidos y los silencios, pueden ser determinados o no. Así, mientras los sonidos están determinados por los métodos del azar en *Music of Changes*, para piano solo, en cambio no lo son en *Imaginary Landscape 4* para 12 radios (1951), donde los parámetros de tempo, dinámica, duración y el número de acontecimientos están regidos por el *I Ching*, pero no los acontecimientos que están dados por las estaciones de radio.

*Music of Changes* es tan importante para la evolución del pensamiento de Cage que se ha vuelto una conferencia en la que las palabras sustituyen los materiales sonoros. Todas sus siguientes conferencias están cronometradas y Cage recurre cada vez más a un criterio “lógico” tempo-musical, según el cual las palabras se ubican en el texto. Poco a poco, las palabras van perdiendo su sentido semántico, hasta alcanzar el ideal del haiku, una forma poética originaria del Japón, que consiste en la yuxtaposición de versos que no tienen relación entre sí y en su posterior reorganización según criterios que incluyen el azar. Así “compuso” Cage sus “mesósticos”, poemas donde los nombres de sus amigos están dispuestos verticalmente, sin hacer caso del orden lógico semántico. Estos elementos indican que, para John Cage, el tiempo está asociado a una disposición espacial y los materiales de toda naturaleza, sometidos a una secuencia. El hecho de que estos materiales estuvieran “puestos en tiempo” de una manera “musical”, era suficiente para garantizar su musicalidad no intencional y libre. Más tarde, la posición de John Cage se radicaliza y hasta deja de controlar los compases de tiempo. Paradójicamente, sólo quedan los “conceptos” de música y de goce estético.

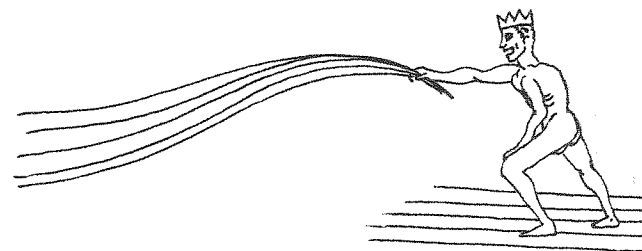


*El problema de las relaciones numéricas en la música: Messiaen y Cage*

La introducción de relaciones numéricas en la composición es un rasgo común a los compositores que perseguían la objetivización de la música. Es el caso de Messiaen, que tenía las mismas "motivaciones" básicas que Cage: un misticismo profundo y fundado en el aniquilamiento de la subjetividad, así como una comprensión cósmica del tiempo. A diferencia del misticismo de Messiaen, que se arraigaba en la fe católica y en sus aspectos más misteriosos, el de Cage encuentra su expresión en la filosofía Zen, que nunca fue para él una religión, en el sentido de que nunca aceptó sus creencias y sus ritos. Si acaso Cage tuviera una creencia, habría que rastrearla en los textos "anarquistas" de los grandes escritores utópicos americanos del siglo XIX, como en Thoreau por ejemplo. Si Messiaen "simboliza" la fe medieval, Cage "simboliza" el hombre utópico del individualismo americano. Si Messiaen busca la escritura automática e impersonal para alejarse del tiempo y acercarse a la eternidad, Cage se abre al mundo del azar, que se impone a través del rigor del pensamiento, para ir a la búsqueda del tiempo cósmico que Occidente parece haber olvidado. Para él, ir a la búsqueda del tiempo es ir a la búsqueda del silencio donde la música se vuelve tiempo, o el tiempo se vuelve música, por lo cual hay que dejar de "hacer" música. Así, la música de John Cage se orienta hacia el silencio. No sólo es la base virtual de su música, sino que corresponde a la "causalidad final" que pedía Aristóteles.

Paul Griffiths encuentra tres períodos en la obra de John Cage, en los que el "silencio" reviste distintos valores. El período en el que el silencio está asociado a los sonidos para construir las estructuras rítmicas; el período en el que el silencio hace las veces de puerta por donde entran los sonidos; el tercer período, en el que la escritura de una partitura o la música escuchada no son sino reminiscencias del silencio, huellas de su existencia. De aceptarse esta clasificación, el tercer período significa un "regreso" a las bases de un idealismo estrictamente occidental, para el cual la idea de un mundo sensible no es sino una huella o una copia del mundo intangible, es decir, un "regreso" al fundamento de toda la metafísica idealista de Occidente a partir de Platón.

YUXTAPOSICIÓN DE LOS CONCEPTOS ORIENTAL Y OCCIDENTAL DEL TIEMPO



VALERIE ROSS

Traducción de Mónica Flores

La yuxtaposición del antiguo concepto de la India sobre los ciclos de tiempo (talas) con sus elementos improvisatorios y del concepto convencional del tiempo y de presentación rítmica aunado a las indicaciones espaciales y gráficas de la expresión "contemporánea" es un intento de alcanzar lo que yo llamaría "simplicidad" —que la música se moldee a través de un proceso complejo de pensamiento pero su notación se haga de manera "simplista"—. Lo que el oyente percibe como resultado de esta yuxtaposición en su presentación última, reta a la mente a que "decodifique" los complejos multi-niveles. El proceso de pensamiento que involucra y conduce al oído interno a lo largo de la composición es en sí mismo una medida de la naturaleza desafiante de la compleja manipulación cohesiva de las moléculas rítmicas.

Una distinción notable entre la tala del sur de Asia y el metro occidental se expresa como una diferencia en los metros aditivos y de subdivisión. Cada ciclo de tiempo está formado por tres elementos del "Avarata" (ciclo completo), el "Vibhanga" (subdivisión) y el "Natra" (conteo). Así, mientras que un "pulso" del metro occidental convencional es divisible en el mismo número de subdivisiones, el "Avarata" de la tala sudasiática puede comprender un número diferente de subdivisiones, principalmente expresadas en cinco cantidades estándar:

(a)	3,	Tisra (triple)	1 + 2		ᳵ ᳶ ᳷	representación occidental del pulso en cuartos
(b)	4,	Casturasra (cuádruple)	2 + 2		ᳵ ᳶ ᳷ ᳸	
(c)	5,	Khanda (rota)	2 + 3		ᳵ ᳶ ᳷ ᳸ ᳹	
(d)	7,	Misra (mezclada)	3 + 4		ᳵ ᳶ ᳷ ᳸ ᳹ ᳺ ᳻	
(e)	9,	Sankirna (compuesta)	4 + 5		ᳵ ᳶ ᳷ ᳸ ᳹ ᳺ ᳻ ᳼ ᳽	

En términos generales, una tala es “fija” y se repite cíclicamente, y se articula en segmentos con golpes de la mano (los dedos de una mano por su frente y su reverso, contra la palma de la otra mano) o con una percusión idiófona, como un talam (pequeño címbalo) o algún instrumento en forma de tambor.

En “Manu”, el bailarín del Bharata-Natyam (forma de danza clásica del sur de India) ejecuta los requerimientos rítmicos con címbalos de mano (talam) y con cascabeles en los tobillos (salangai).

Se desarrolló un sistema de notación para representar por escrito el trabajo de los pies y el címbalo para el intérprete del Bharata Natyam.

címbalo

cascabeles en los tobillos

Sbh

“Pasos”

S = Golpear con el pie en el suelo (solo con el pie derecho).

B = Base de los dedos del pie derecho.

b= Base de los dedos del pie izquierdo.

H = Talón del pie derecho.

h = Talón del pie izquierdo.

En el Bharata-Natyam, el “Adavu” involucra los movimientos de los pies. Esto se combina con el “Jati” (patrones rítmicos complejos), y se representa vocalmente por el “Solkattu” silábico de la India o se ejecuta en el tambor (Sollu). “Manu”, la música, separa esta asociación largamente establecida. Ahora el intérprete del Bharata-Natyam adquiere el control de los címbalos talam, un rol que tradicionalmente corresponde al “Nattuvanar” (director), quien también recita las sílabas coreográficas de la danza. En esta obra, los pies del bailarín con sus cascabeles en el tobillo se convierten literalmente en “ejecutante e instrumento”.

La estructura rítmica de la tabla, basada en el principio de la tala, está expresada en cinco pentagramas y en notación silábica india.

TALA

Estas unidades individuales primero se multiplican y luego se ejecutan con ornamentación señalada en intervalos de unidad específicos.

TALA

Progresión de unidades combinadas y luego repetidas a doble velocidad a manera de “coda”.

La sección de tambores sirve como eje rítmico para los motivos modales de flujo libre de la flauta occidental; sus inflexiones de altura melódica y cuartos de tono son imitadas bastante fielmente “de oído” por la “flauta india”, en apego a la tradición auditiva de este instrumento de bambú.

La notación especial es usada ampliamente, en particular con la “notación” de los tamburas.\*

Tambura

derecha-izquierda

1 2 3 4 representación de las cuerdas.

El papel convencional de este laúd grande de cuatro cuerdas, afinado para ejercer la función de bajo de gaita tónica-dominante, parece ser una subutilización de su enorme potencial para participar en la composición. Su uso simplista como *basso ostinato* —bajo de gaita— es incluso a veces reemplazado por las notas pregrabadas. En “Manu”, la función convencional del tambura es modificada y utilizada como un componente “melódico” y de textura, con sus cuerdas afinadas en alturas específicas.

Tambura I

Tambura II

Antes de la ejecución de la obra, se afinan las cuerdas en las “notas” relativas indicadas.

En términos de duración,\*\* se emplean subdivisiones de cuatro zonas de tiempo:

- (i)  $\square$  x seg  $\rightarrow$  : en notación especial y visual.
- (ii)  $\downarrow$  = x mm. : en indicación de compás convencional occidental.
- (iii) Principio indio de los ciclos de tiempo
- (iv) c (número de conteos) = x mm, en notación espacial y visual.

La música del "Manu" influye en los conceptos oriental y occidental de altura del sonido, tiempo y movimiento, concebidos para la producción musical teatral.

\* tamburu-vina o tambura: Instrumento de cuerda indio. (N. del T.)

\*\* subdivisión

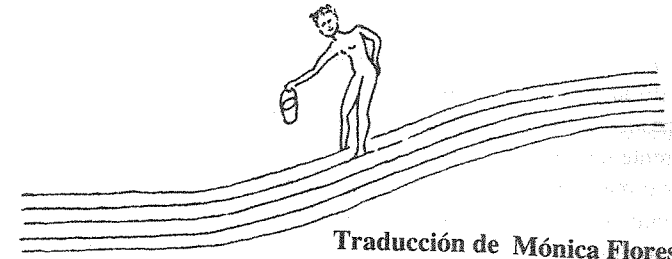
1/2 especial — gráfica

3/4 metronómica — indicación de tiempo

5. Tala

6/7 proporcional (C = x mm) — tiempo real, continuidad —auditiva—

## PROCEDIMIENTOS DE ORGANIZACIÓN EN LA INDETERMINACIÓN Y LA IMPROVISACIÓN



Traducción de Mónica Flores

### Resumen

El elemento del azar, convertido en un aceptado valor estético contemporáneo, ha provocado que los músicos reexaminen y reevalúen los elementos de la música y del sonido, mientras buscan procedimientos para disponer de esta experiencia auditiva con propósitos artísticos. El presente artículo intenta desarrollar un modelo conceptual para identificar, analizar y evaluar elementos y procedimientos indeterminados usados en la composición.

### Antecedentes

Los términos de *música indeterminada*, *accidental*, *fortuita* o *aleatoria* son vagos y a menudo intercambiables, usados para describir diferentes grados de control sobre los elementos y procesos de composición. En la definición está implícito un abandono sobre el arreglo final y definitivo del material musical.

Durante siglos, la sintaxis musical y la coherencia formal han sido organizados funcionalmente a través de la tonalidad. Este concepto primero fue desafiado por el sistema dodecafónico y más adelante reforzado por un serialismo total. No sólo se divorció el sonido de la función, sino que su ambigüedad connotativa fue desplazada por una nueva terminología denotativa que redefinía a la música como "parámetros". Visto en este contexto, el credo de John Cage —"los sonidos son solo sonidos, sin ninguna estructura de lenguaje que les quite su pureza"—, parece más la definición de una condición existente que un manifiesto artístico (Cross, 1968, pág. 307-308).

La imagen del sonido aleatorio representa una reapreciación radical de los valo-

res musicales y de los elementos del sonido, a menudo más fácil de describir refiriéndonos a lo que no es en vez de lo que es:

1. Evita toda simetría y continuidad tradicional.
2. Atemática, sin ningún intento de organización motívica.
3. Arrítmica, sin sentido del pulso.
4. Sucesos altamente irregulares e impredecibles.
5. Carente de un flujo de tensión.
6. Las dimensiones se añaden juntas mas no se mezclan. (Por ejemplo, no necesariamente la textura y la dinámica están coordinadas para producir un efecto de composición tal como un clímax, ya que cada dimensión opera independientemente de las otras).

El siguiente cuadro arregla esta dicotomía connotativa-denotativa en un *continuum* de jerarquías musicales y de transformación. La tabla procura explicar una teoría general de percepción musical, concebida en relación con el tiempo y el espacio. Por medio de esta teoría, es posible tratar a la música aleatoria como una extensión del pensamiento musical tradicional y no como una excepción a la estética de la música convencional. El tiempo es representado como un continuo horizontal, que va desde el tiempo abstracto, a través de varios niveles de procesos de duración, a duraciones distintas y estructuras de articulación del tiempo, las cuales eventualmente se extienden a formas coherentes. El sonido-espacio se refiere a aquellos sucesos que ocurren en cualquier punto en el tiempo. En la tabla está incluida una relación complementaria entre el tiempo-continuo y un coordinado vertical correspondiente de espacio-sonido. Las regiones supra-acústicas y acústicas pueden, además, implicar dimensiones de pre-conciencia, subconciencia o de pre-composición del proceso creativo con respecto a la región denotativa-connotativa. Por analogía, la categoría supra-acústica puede compararse a la sensación de ver a lo lejos una banda tocando al aire libre, pero sin poder escuchar lo que toca. En este punto, el tiempo es percibido, mas no el sonido. Al acercarse a la banda, el sonido se vuelve audible, pero musicalmente permanece incoherente, análogamente a la región acústica. Entre más se acerque uno a la banda, más amplitud, más texturas y colores se distinguen. Eventualmente, todos los detalles se reconocen y percibimos una melodía con acompañamiento. La diferencia entre sonido denotativo, indicado con flechas rectas, y sonido connotativo, indicado con flechas curvas, es que en las estructuras denotativas todos los parámetros de sonido pueden relacionarse con la estructura completa como elementos separados, por ejemplo, la serialización de alturas, ritmos y dinámicas. Las formas connotativas implican una interrelación entre todos los elementos de la música y la integración de la melodía, la armonía y el ritmo en un tejido musical inseparable.

Casi Azar Total

Tan determinado como sea posible

	Supra-acústico	Acústico	Denotativo	Connotativo
Espacio-Sonido	Altura (frecuencia)	Timbre (ondas)	-unidades de sucesión de altura, agregados	Melodía Motivos, temas I
			-Combinación altura, color, registro.	Función Armónica II
			-Densidad, cuerpo del sonido, textura.	Textura Contrapuntística. III
Silencio	Volumen (amplitud)	-medios, elementos del sonido	Orquestación IV	
		-Amplitud, volumen	Dinámica V	
Tiempo	Duración	Duración articulación del tiempo	Ritmo I	
	Proceso	Estructuras	Formas II	
Características:				
	El tiempo como una variable independiente.	Elementos -direccionales incorporados al timbre.	Vectores independientes dirigiéndose a la estructura.	Red interconectada para articular formas.

La tabla anterior redefine los elementos de la música e integra estos descubrimientos a un entramado conceptual. La urgencia "clínica" hacia la racionalización denotativa de la música, como un fenómeno cuantificable del sonido, conduce inevitablemente a la estética de Cage del sonido puro o "el liberar los sonidos de la música", negando al sonido su poder connotativo y asociativo —su significado—. Aún la duración de una composición puede ser considerada sin tomar en cuenta el material que transcurre dentro de ella, y se convierte en una variable independiente de composición; todas las definiciones de sonido (incluyendo el silencio) se suman eventualmente a la categoría de "Tiempo", que abarca todo. Se concibe al tiempo como la infraestructura donde toma lugar el proceso generador de forma. Todos los sonidos son "factores esenciales" libres de interactuar con otros sonidos en cualquier relación, sin estar ya ligados por la lógica, para generar una forma coherente a través de un plan de desarrollo (Nyman, 1974, pág. 28).

### Estructura del tiempo

Schoenberg siempre se quejaba de que sus alumnos norteamericanos no trabajaban lo suficiente. Había en particular una alumna que, en verdad, casi no trabajaba. Un día, le preguntó por qué no se dedicaba más. Ella dijo, "No tengo tiempo". El preguntó "¿Cuántas horas tiene el día?", ella respondió "veinticuatro". El dijo, "De ninguna manera: hay tantas horas en un día como tú le pongas" (Cage, 1961, pág. 27).

Mientras el maestro enfoca el tiempo como un proceso interno, su alumna lo ve como un objeto externo. Ambos acercamientos son válidos. El aplicar estas perspectivas a un contexto analítico divide en dos la estructura del tiempo: un sentimiento interior subjetivo o una medida objetiva externa.

1. Estructura del tiempo derivada de un proceso subjetivo (Schoenberg).
  1. Tiempo físico necesario para trabajar material motivico.
  2. Tiempo conceptual ("Esta composición tiene una duración aun antes de empezar").
  3. Biológica (respiración, fatiga, etcétera. La composición entera debe respirar).
  4. Psicológica (aburrimiento, etcétera. Detente si el público no está receptivo).
2. Estructura del tiempo derivada de forma objetiva (su alumna).

1. Elección al azar.
2. Obtenida a través de procesos aleatorios (dados, cartas, etcétera).
3. Determinado por un evento natural (velas apagándose, un péndulo deteniéndose).
4. Modelo numérico como en la Sección Aurea, las series de Fibonacci, etcétera).

### Estructura y forma de procesos generativos

"Con el abandono de la tonalidad, de todo el lenguaje pre-existente, ¿cómo va ha conseguir el compositor una articulación significativa de la forma?". Boulez (1964, pág. 50) sugiere un modelo que ubica a las composiciones aleatorias en dos categorías: definidas estructuralmente o indefinidas. La primera enfoca la indeterminación como un elemento funcional en una estructura formal establecida anteriormente; mientras que las composiciones estructuralmente indefinidas dan rienda suelta para crear un número desconocido de realizaciones válidas.

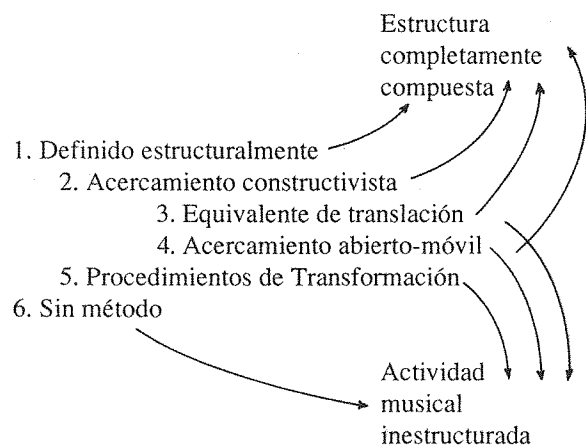
Una obra completamente compuesta que contenga secciones o pasajes aleatorios sería estructuralmente definida, mientras que una obra basada principalmente en procedimientos indeterminados sería estructuralmente indefinida. Los siguientes ejemplos y definiciones tratan de crear un *continuum* de los varios tipos y grados de indeterminación con relación a un proceso de formación, partiendo de las estructuras íntegramente compuestas a la actividad musical sin estructura.

1. Los *trabajos estructuralmente definidos* incorporan la indeterminación en varios niveles y en diversas longitudes, como elementos funcionales para una composición totalmente realizada, este "aleatorismo limitado" es una extensión de la "paleta" del compositor.
2. El acercamiento *constructivista* es la distribución racional, determinada por el compositor, de unidades, agregados o densidades de sonidos, dejándole al intérprete la precisión de cada detalle.
3. El *equivalente de translación* es un procedimiento de transformación por el cual un recurso no-musical sirve como base para la composición. Una vez que el compositor ha tomado la decisión de la relación correspondiente, el proceso de composición tiende a operar automáticamente. Dependiendo del recurso (ejemplo: literario, tabla numérica, directorio telefónico, etcétera) y una vez establecidas las reglas del juego, el resultado puede variar desde un cercano control total hasta un alto grado de azar.
4. El *acercamiento abierto o móvil* establece los componentes de una composición, pero deja al intérprete su ordenamiento. El resultado es un número desconocido de realizaciones posibles.

5. El procedimiento de *transformación* es similar a la categoría 3 con la excepción de que los recursos no-musicales elegidos tienden a ser ellos mismos indeterminados (ejemplo: cartas, I Ching, envolturas plásticas, radio de onda corta, etcétera) y el énfasis se encuentra más en la actividad e improvisación que en la composición.

6. *Sin método*, incluyendo representación verbal, gráfica o pictórica, permite la actividad fortuita o probable para generar una forma y contenido musical; una especie de "happening" musical (Brown, 1966, pág. 60).

Ejemplo del continuum Forma-Proceso:



### Espacio-sonido

El espacio-sonido se refiere al material total de sonido-silencio al cual se dará forma.

La estética aleatoria ha afectado al instrumento y al ejecutante. El sonido del instrumento es expandido y explotado para incluir el "potencial total de contrastes de timbre" del instrumento. La idea de técnica idiomática instrumental es llevada a extremos, tanto en la creación de trabajos hiper-idiomáticos como en la indiferencia a los medios caracterizada por una obra tal como *Para un instrumentista de cuerdas*.

Respecto al instrumentista, el compositor polaco Lutoslawski\* (1968, pág. 152) se preocupa por comprometerse con la mente del ejecutante ("Quiero incluir entre los instrumentos de composición, la psique individual de un ser humano"), mientras que el compositor norteamericano Donald Erb\*\* busca involucrar al mismo

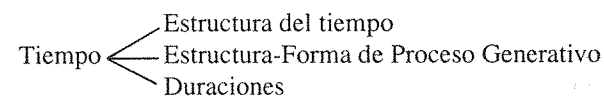
ejecutante como un medio de producción de sonido. "La música es hecha por un ejecutante... todo sonido que pueda hacer un ejecutante (cantar, hablar, patear, etcétera) puede ser usado en una composición musical" (Turetzki, 1974, pág. 44).

La improvisación es un concepto que le concierne al intérprete. Es usada como una variable independiente en las composiciones aleatorias demostrando una nueva relación entre el ejecutante y el compositor. Lukas Foss\*\*\* sugiere humorísticamente que al ejecutante se le pueden dar créditos extras en la relación de tales trabajos, ya que a menudo tiene que decir qué, dónde, y cuándo tocar, aun hasta escribir su propia parte (Foss, 1963, pág. 53). La indeterminación implica improvisación; lo que el compositor ha dejado indeciso, debe ser cubierto por el ejecutante. A veces completar constituye la mayor parte del trabajo.

### Sumario de técnicas y procedimientos

#### Técnicas y procedimientos de organización en relación al tiempo

El tiempo opera simultáneamente en diferentes niveles: la longitud total, las proporciones de partes o secciones y las duraciones de partículas individuales.



La estructura del tiempo puede ser derivada subjetivamente o determinada objetivamente:

Derivada subjetivamente	Elegida objetivamente
1. De materiales musicales.	1. Elección al azar.
2. De otros materiales sonoros o no sonoros.	2. Procedimientos de probabilidad.
3. Trabajar a través de un proceso generador de forma.	3. Manipulación numérica.
4. Sentimientos, fatiga u otras limitaciones	4. Eventos naturales (ejem. péndulo).

Los procesos generadores de estructuras pueden generar estructuras de tiempo o ser colocados dentro de ellas, ya sea internamente (contenido musical que determina la forma), por sobreimposición (llenando una estructura temporal predeterminada tal como lo hace Cage en *59 1/2 Seconds*), o por algún otro proceso racional que se encuentre entre estos dos extremos. Las estructuras formales pueden variar de definidas y establecidas a indefinidas y en continuo flujo. El *spectrum* varía de (1) de



que en 3). Dentro de cada uno de los registros no hay manera de indicar una dirección de altura.

Agudo	□
Medio	□
Grave	□

5. La categoría de altura *indeterminada* indica que la altura como tal no tiene significado en el sonido-espacio; tal vez un efecto tímbrico o teatral tome precedencia.

### Timbre

El timbre adquiere un significado más allá de su función colorística tradicional. Es el parámetro determinado más a menudo por el compositor. En las composiciones aleatorias, el timbre funciona constantemente para clarificar estructuras en el tiempo, prerrogativa que tenían anteriormente temas y motivos. Son posibles las variaciones de niveles y graduaciones en la distinción tímbrica; las más conocidas son:

1. *Inflexiones determinadas*. Un solo sonido puede ser limitado por la indicación de tocar arco o *pizzicato*. La dinámica define aún más el color. Las indicaciones verbales, tales como *sul ponticello* o *sul tasto*, establecen una tercera graduación. Por último, el compositor parece agotar el potencial para una determinación más profunda al especificar la posición del arco, la dirección y la presión para cada nota. Al crecer cada nivel, las distinciones más finas se vuelven significantes. Es un estudio que va más allá de este artículo, el medir la importancia relativa de estas diferencias.

2. *Materiales que generan sonido*. El designar qué materiales se usarán para producir un sonido (madera, cabellos, golpes con los dedos en el cuerpo) es un nivel más general de las diferencias tímbricas. Se ejercita control sobre el color general del sonido y las decisiones finales relacionadas a las inflexiones se le dejan al ejecutante.

3. *Elección de un número limitado de posibilidades*. Una forma de indeterminación tímbrica instruye al ejecutante a seleccionar un solo sonido entre un grupo de sonidos producidos similarmente tal como los sonidos vocales (murmullos, canto, gritos) o sonidos no vocales corporales (aplausos, chasquidos, patadas). Este concepto puede extenderse para incluir una selección de cualquier número de posibilidades.

4. *Lenguaje Indiferenciado*. Algunos grados de indeterminación variable relacionados con el lenguaje, pueden ser:

- a. definidos claramente (contrabajo)
- b. otro instrumento similar (para ejecutante de cuerdas)
- c. instrumento indeterminado (para cualquier instrumento)
- d. completamente indeterminado (para lo que sea)

5. *Mezclas*. En relación con el lenguaje de un solo de contrabajo, la combinación de varias actividades anteriores para formar una textura compleja sería una mezcla, y puede incluir tocar y cantar, o tocar, hablar y patear, etcétera.

6. *Amplificación* (sin alteración acústica). Los sistemas de amplificación pueden alterar relaciones dinámicas, haciendo audibles, por medios electrónicos, frecuencias acústicamente inaudibles, y frecuencias audibles más fuertes, aumentando considerablemente el rango dinámico. Se puede alterar la distribución normal de *fortes* y *pianos* a través del uso sutil de medios electrónicos, otorgándole mayor importancia a los sonidos periféricos que a los más prominentes, creando una jerarquía artificial de significación dinámica.

### Dinámicas

La dinámica, como el timbre, en su mayor parte es indicada por el compositor. Pueden obtenerse de los ejemplos algunos casos que consideran el uso connotativo y denotativo de la dinámica. Algunos sistemas que parecen ser equivalentes a la dinámica de hecho pueden abrir nuevas áreas para un control tímbrico y dinámico más rígido que lo que podría hacer la notación tradicional. La siguiente clasificación de dinámica parece ser sugerida por los ejemplos musicales:

1. *Uso Connotativo*. El uso establecido de los signos *piano* (p) y *forte* (f) puede servir para introducir, sin intención, un elemento cualitativo o expresivo dentro una discusión acerca de la dinámica. A menudo p significa suave y tranquilo, mientras que f fuerte y duro. Una interpretación connotativa del volumen resulta como una consecuencia de relacionar el sonido con el tacto y otras sensaciones.

2. *Uso Denotativo*. Es un esfuerzo por definir la dinámica más cuantitativamente como volumen o amplitud, los números (1- ppp, 2 - pp, 3 - p, 4 - mp, 5 - mf, 6 - f, 7 - ff) pueden sustituir a las letras.

3. *Equivalentes de la dinámica*. Reconociendo que el aumento de volumen a menudo requiere aumentar la presión, es posible construir un sistema de dinámica definido psicológicamente, en términos no acústicos (por ejemplo, más presión = más fuerte, menos presión = menos fuerte). De alguna manera, estos equivalentes psicológicos se parecen a los esfuerzos por enseñar a hablar a los sordos, y con los mismos resultados mecánicos. El volumen del sonido, al menos en los instrumentos de

cuéncia, es el producto tanto de la presión del arco como de la velocidad. Y no es constante en las distintas regiones entre el puente y la cejilla (tastiera). A veces una rápida arcada da mayor sonido en un lugar y en otro sólo cambia el color del sonido —suponiendo que tuvieran la misma presión—. En resumen, la producción física del sonido es demasiado compleja para aceptar un acercamiento tan rígido como la tablatura como un equivalente a la dinámica. Sin embargo, si lo que se pretende es una notación distinta creada para definir lo más posible el color del sonido a través de indicaciones sobre la presión y colocación del arco, entonces esta notación (tablatura) se ocupa de una nueva imagen del sonido, ubicada entre la dinámica y el timbre.

### **Evaluación**

#### *Formulación de guías*

Los siguientes párrafos dan posibles guías para evaluar estéticamente las obras generadas por procesos fortuitos, procedimientos al azar o por indeterminación. Para distinguir las obras “esencialmente” aleatorias de las obras convencionales que emplean elementos aleatorios, pueden ser de utilidad los conceptos del ciclo cerrado de audición para acercarse a obras completamente compuestas, y el ciclo abierto de audición para acercarse a obras que usan un programa o proceso para generar una forma musical. El modelo en la Tabla (p. 193) sugiere dos criterios para hacer nuestra distinción. Tomando el vector horizontal para el componente tiempo y el vector horizontal para representar el sonido-espacio, el punto de intersección entre estas coordenadas marca el punto donde funcionan los ciclos de audición cerrados y abiertos: por deducción, este punto también marca la intención del compositor al crear esta obra y sirve como una guía de evaluación. El encontrar varios niveles de indeterminación implica la elección consciente del compositor para atrapar al oyente en estados preconscientes, subconscientes y de precomposición en el proceso creativo —antes de que en algún lugar quede almacenada la versión final “definitiva”—. En la evaluación de trabajos generados por procesos fortuitos es crucial determinar “dónde se encuentra el compositor”, en qué punto focal de los posibles niveles preacordados de la composición el compositor desea atrapar al oyente.

Entre más indeterminada sea la concepción, más elementos de las regiones supraacústicas y acústicas están presentes. Y al contrario, entre más se acerque una obra a una composición completa, más prominentemente se enfatizarán los aspectos de la sintaxis musical asociados con las regiones denotativas y connotativas. En otras palabras, no hay criterios estéticos determinados por los cuales las composiciones aleatorias puedan ser evaluadas. Cada obra genera su propia orientación estética y debe ser evaluada en sus propios términos. Ya que la coherencia musical opera en distintos ni-

veles de conocimiento en diferentes obras, para formar conclusiones estéticas la atención y la evaluación del oyente deben tomar en cuenta esta “perspectiva cambiante”.

### **Conclusiones**

#### *Tradición, liberación y reconciliación*

La tradición enfoca una obra de arte como establecida, como el producto final de la elección y de una imaginación creativa. Cage declaró, revelándose en contra de este concepto, “el arte, en vez de ser un objeto hecho por una persona, es un proceso”. El cambio en el énfasis de producto a proceso puede más adelante elaborarse profundamente, considerando todos los aspectos del proceso creativo, al igual que los valores artísticos y estéticos.

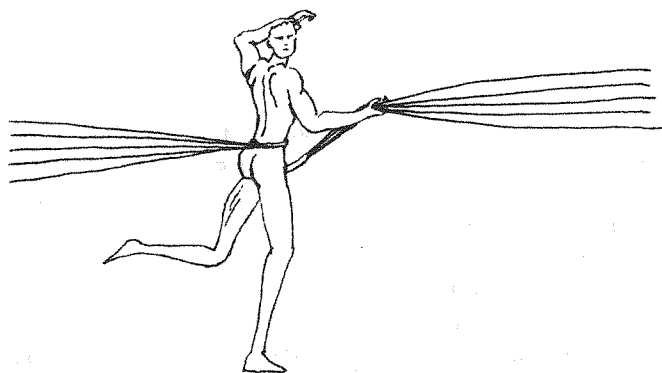
La indeterminación puede ser parcial o total, puede afectar una pequeña parte de la composición o a toda; puede ser vista como un balance entre determinismo y anarquía, o como un continuo de un extremo a otro. Los procedimientos y técnicas anteriores son herramientas para limitar y delinear los materiales temporales y sonoros. Su uso no elimina nada que ya haya existido como potencial artístico, sino que enriquece la aceptable “paleta” existente de procesos de composición disponibles.

\* Witold Lutoslawski (1913). Ha experimentado con técnicas seriales; inició bajo la influencia de Cage, con *Jeux Vénitiens* (1961), un estilo de aleatoriedad controlado, en el que se le permite al intérprete ciertas libertades para producir nuevos sonidos. (N. del T.)

\*\* Donald Erb (1927). Discípulo de Gaburo y Nadia Boulanger. Su música acusa la influencia del jazz; ha producido varias obras mixtas con sonidos pregrabados e instrumentos convencionales. (N. del T.)

Tomado de *Interface*, vol. 17, 1988.

# NOTAS SIN MÚSICA



## XV FORO INTERNACIONAL DE MÚSICA NUEVA

### RECUENTO

#### Aurelio Tello

Convertido en la tribuna por excelencia para que los compositores actuales presenten sus creaciones, el *Foro Internacional de Música Nueva* ha alcanzado este año de 1993 su décimo quinta edición, convirtiéndose con ello en el festival de más larga duración de cuantos se han realizado en México para impulsar y difundir la creación musical contemporánea, con particular énfasis en aquellas obras compuestas desde la segunda guerra mundial.

El concierto inaugural, el primero de una serie de trece, tuvo lugar el 18 de mayo en la Sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música, ante una numerosa concurrencia. En él, actuando por primera vez en uno de los Foros de Música Nueva, tocó el grupo Atril V que fundó hace algunos años el guitarrista Roberto Limón. El programa comprendió los estrenos absolutos de *Obertura* de Ernesto García de León, *Tres intentos por lograr* del compositor ruso avecinado en México Dimitri Dudin, y *Ice Cream*

*Concerto* del neoyorkino Mayer Kupferman.

Es ya muy conocida la trayectoria profesional de Roberto Limón, uno de los más talentosos guitarristas de nuestro medio, y de varios de los músicos que lo acompañan, con quienes ha dado vida a Atril V, en palabras del propio Limón, una alternativa para alentar la creación musical contemporánea. Los músicos que integran este conjunto han transitado lo mismo por los caminos del jazz que de la música clásica, de la popular o la vanguardia, la de cámara o la de corte sinfónico. Resulta, pues, estimulante para cualquier compositor escribir una obra para un grupo que reúne dos guitarras, violín, cello, contrabajo, flauta, oboe, piano, percusiones y batería. Pero no siempre lo que se sitúa en el terreno de los buenos propósitos alcanza entrada al cielo. Y creo que los tres compositores que escribieron partituras para el conjunto de Roberto Limón se quedaron en el fallido buen propósito, en el intento de lograr, sin conseguirlo, escribir una obra para una difícil dotación instrumental, proponer a la vez un pensamiento musical y cuajar un conjunto de ideas en un todo coherente.

La *Obertura* del compositor mexicano Ernesto García de León, uno de los pocos compositores-guitarristas que logran trascender la es-



Gonzalo Salazar



Atril V

critura para su instrumento, está desarrollada a partir de una serie de danzas para guitarra sola o guitarra y percusiones, escritas en 1983. "Segundas partes nunca fueron buenas" reza la conseja popular, y aquí la frase pareciera calzar exacta. Esta ampliación instrumental (no puede hablarse de una orquestación) de la idea original no guarda los balances necesarios ni la coherencia formal entre las partes inicial y final y la parte central, donde predominan ritmos veracruzanos apoyados en armonías "modernas" que dejan la sensación de estar oyendo un arreglo estilo OTI. La inclusión de elementos folclóricos resulta anecdótica, gratuita y hasta panfletaria o, cuando menos, portadora de propaganda nacionalista, más a tono con el espíritu de la "nueva nostalgia" que del profundo sentimiento de traducir una esencia popular o unas raíces culturales en las cuales asentar la creación artística.



Trío Neos

Los *Tres intentos por lograr* del ruso Dimitri Dudin pecan por exceso de duración y por una falta de prudencia comprensibles en un estudiante o un novato de conservatorio tercermundista, pero no en un egresado del Conservatorio Tchaikowski de Moscú. Demasiado material temático desaprovechado, texturas planas, poca explotación de los timbres. Una lectura autocrítica le haría reducir a Dudin su partitura a la mitad. Música que no define un lenguaje ni un propósito preciso, música errabunda, divagante, ¿será consecuencia de la perestroika?

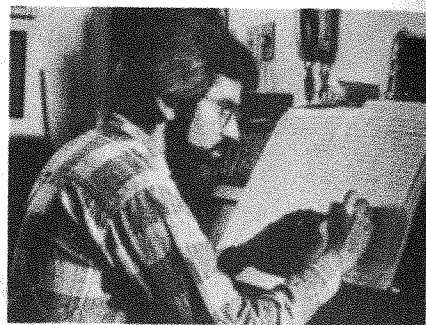
Una palabra puede definir la partitura de *Ice Cream Concerto*: rollo. Puro rollo, aunque escrita con gran oficio y conocimiento. Al ser presentado al público, momentos antes de ser interpretada su obra, Kupferman declaró que para él no existen distingos entre la música clásica y el jazz, declaración de principios que justificó que *Ice Cream Concerto* fuera un helado con sabor a dulce, chile y manteca. Como la anterior ésta también pecó por comisión (y dadas las circunstancias hubiera preferido que pecaran por omisión), por exceso de ideas y materiales desaprovechados, por una innecesaria (por poco efectiva) distribución de solos que contribuyeron a hacer tediosa la audición y, además, por una apelación al uso de efectismos en busca de la complicidad del público (como los silbatos que preludian la cadencia final y que dieron lugar al ingreso al escenario de un heladero con las consiguientes risas del auditorio).

El aplauso sería más bien para los músicos

por su audacia para abordar tres obras de difícil resolución.

El segundo concierto, realizado en la Sala Manuel M. Ponce, lo tuvo a su cargo el remozado Trío Neos, ahora convertido en un elenco enteramente femenino, tras la salida de Luis Humberto Ramos, el magnífico clarinetista mexicano. Eleanor Weingartner, Wendy Holdaway y Ana María Tradatti prepararon un programa enteramente disfrutable, principalmente por la calidad de las obras y sus correspondientes interpretaciones. Acaso la única excepción fue el *Divertimento 2* del chileno Hernán Ramírez, una música de demasiados planteamientos teóricos, innecesariamente difícil y no siempre provista de musicalidad. En cambio la riqueza y valía artística de *Invocations pour Ellora*, para clarinete solo del compositor francés Antonie Tisné, fue vertida con solvencia por Eleanor Weingartner. Y un trabajo de la misma altura interpretativa le cupo realizar a Wendy Holdaway en la sugerente *Laberinto de espejos*, obra de pensada elaboración del compositor guanajuatense Ramón Montes de Oca.

El aporte juvenil en este programa lo constituyó *Cantuum* de Juan Fernando Durán, discípulo de Mario Lavista de quien se incluyó su *Danza de Las bailarinas de Degas*. Ambas obras contaron con la participación de la flautis-



Alfredo Rugeles

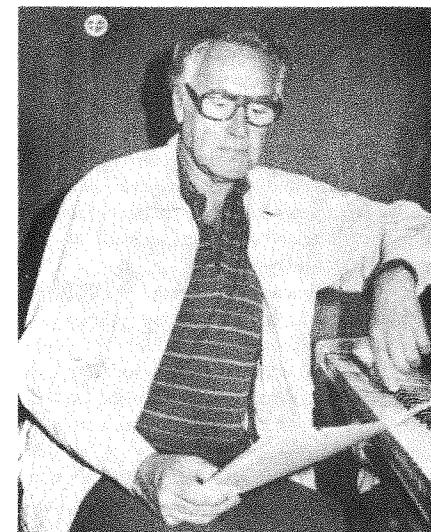
ta Asako Arai, cuya integración al medio musical mexicano constituye un caso en extremo ejemplar. La obra del joven Durán, plena de sonoridades líricas, explora territorios afines a la generación surgida en la última década, caracterizada, entre otras cosas, por un rechazo de cualquier pose vanguardista *per se* y por una búsqueda consciente de la expresividad y la seguridad formal.

La obra de Mario Lavista, para flauta y piano, reafirma su retorno a las fuentes que provee la tradición (en este caso el uso de procedimientos canónicos y contrapuntísticos) sin perder un ápice de la contemporaneidad que signa su producción, del afán de búsqueda que le es

particular y de esa intensidad expresiva que le conocemos en aquellas obras alejadas del conceptualismo de sus años mozos. El concierto terminó con las *Cuatro piezas características* del americano William Toutant, ofrecida en calidad de estreno absoluto en este Foro. Una música liviana, humorística, por momentos superficial, sin más pretensiones que las de hacernos pasar un rato agradable y nada más.

El tercer concierto, efectuado en el Claustro de Sor Juana, nos enfrentó a la sabiduría instrumental e interpretativa de Stefano Scodanibbio, el maravilloso contrabajista italiano y uno de los pilares del llamado renacimiento instrumental, movimiento que ha pretendido reivindicar la participación del instrumentista en el proceso creativo de la música y hallar nuevas voces, posibilidades y recursos en los instrumentos tradicionales, considerados agotados ante el avance de la electrónica. Scodanibbio es un poeta del contrabajo, similar en sus búsquedas y diferente en sus hallazgos a ese otro gigante del mismo instrumento que es Bertram Turetzky.

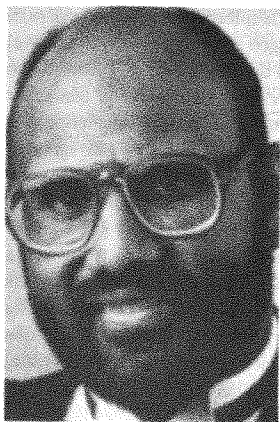
Su ejecución de los *Fremantle Etudes* de John Cage (de los tres primeros de la serie de dieciséis), del *Trittico per Gertrude Stein* del post-serialista Brian Ferneyhough y de *Le reveil profond* de Giacinto Scelsi, el enigmático compositor italiano fallecido hace pocos años, alcanzó los límites del virtuosismo, no en el sentido vacío del malabarismo o el abundamiento técnico, sino en el logro de una verdad artística, de un convencimiento interior que es transmitido al escuchar. Y con esta misma verdad y convencimiento nos regaló, en la segunda parte del concierto, obras suyas que hablan de modo elocuente de un pensamiento puramente instrumental para concebir las obras, anteponiendo más que el concepto, el sonido. Especialmente notables fueron *Alisei*, un inteligente discurso elaborado sobre los armónicos, particularmente sonoros en el contrabajo, y *Strumentale*, una obra de extrema economía de recursos, de concepción minimalista, pero de probada efectividad y coherencia. Como *encore*, Scodanibbio interpretó la ya clásica pieza de John Cage *4'33"* que ya no pudo causar el mismo efecto perturbador de



Celso Garrido Lecca

su estreno, aunque sí sirvió para comprobar que México posee otro record: el de ser la ciudad más ruidosa del mundo.

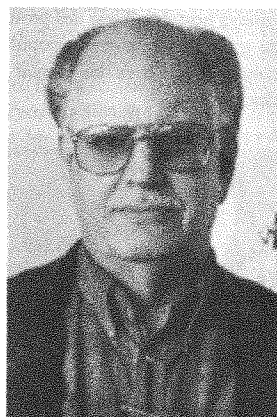
El programa siguiente, efectuado en el Centro Cultural San Angel, que registró una impresionante asistencia, contó con la intervención de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes bajo la batuta de Ramón Shade, quien es más conocido por su afición a la ópera que a la música contemporánea, del pianista Edison Quintana y del flautista Horacio Franco. La OCBA tocó la *Elegía* del portorriqueño Rafael Aponte Ledée, un interesante noneto de cuerdas, *Mutaciones*, del venezolano Alfredo Rugeles y, cerrando el programa, el *Concierto para piano, cuerdas y percusiones* del uruguayo Jaurés Lamarque Pons, una vigorosa partitura elaborada sobre motivos de tango, candombe y milonga que Edison Quintana resolvió con el profesionalismo a que nos tiene acostumbrados. Y otra vez, la figura de Horacio Franco se alzó más allá del elogio al abordar las obras para su instrumento con profundidad y convicción contagiante, tanto en *Music for solo recorder* del israelí Michael Wolpe, en *Austro* del italiano Giorgio Tedde



Danilo Lozano



Harry Sparnaay



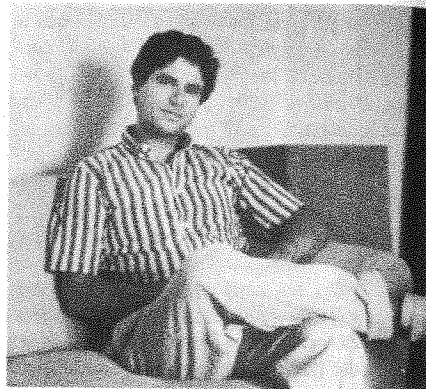
Aurelio de la Vega

como en *Ikal* de la mexicana Hilda Paredes, donde sorteó airoso retos diversos. La musicalidad de Horacio Franco es tanta que rebasa, a veces, las propuestas contenidas en las obras como ocurrió en esta ocasión. Por su parte, Edison Quintana tocó los *24 aforismos* de Manuel de Elías, una suite de pequeñas piezas, de mínimas piezas, trabajadas sobre ciertas constantes interválicas, conceptualmente precisas, aunque de sonoridades un poco áridas.

El quinto concierto, realizado en el Museo Nacional de Arte, inolvidable. Harry Sparnaay, el estupendo clarinetista holandés, con Taco Kooistra al cello y Yoko Abe al piano, interpretó tres espléndidas partituras: *Orión* de Toru Takemitsu, de Japón, *Monólogo*, para clarinete bajo solo, del coreano Isan Yung, y *Lerchen* del holandés Theo Loevendie. Takemitsu, Yung y Loevendie son compositores de gran importancia en la vida musical contemporánea, principalmente por la lucidez con que han encarado la definición de un lenguaje musical actual fundado en la tradición tanto europea como de sus propios países, en el caso de Takemitsu y Yung. Pero el concierto también resultó inolvidable por la presencia en el programa de una obra del alemán Helmut Lachenmann, *Allegro sostenuto*, que está mejor escrita de lo que suena o de lo que se oye, densa, absurdamente larga y plagada de todos los manierismos de las vanguardias de Darmstadt, y por los que se han levantado igualmente absurdas discusiones. La música de Lachenmann es ajena a mi sensibilidad indígena y yo me pregunto si alguien tendría ganas de oír de nuevo esa pieza.

Notables, en el más estricto sentido del término, las actuaciones de Sparnaay y Yoko Abe, dos virtuosos de sus respectivos instrumentos, capaces de ejecutarlos con inteligencia y depurada técnica, alejados completamente del exhibicionismo gratuito, pero sí comprometidos con lo esencial: con la música.

A un mes de su desaparición, Blas Galindo fue homenajeado dentro del Foro Internacional de Música Nueva, con un concierto que reunió algunas de sus más conocidas obras de cámara y vocales. Lamentablemente fue un homenaje



Bernardo Feldman

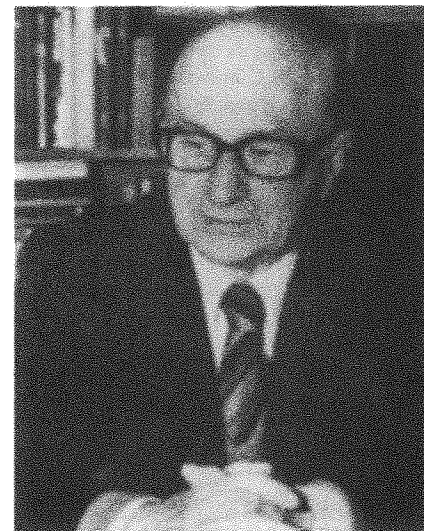
irregular, en el que no faltaron algunos desagradables pelos en la sopa. El punto sobresaliente lo constituyó la soberbia participación del pianista Jorge Suárez, quien tocó la *Sonata* de 1976, obra de enormes retos y dificultades que ponen a prueba la capacidad técnica e intelectual de los intérpretes, y que Suárez ejecutó con elogiada solvencia, ganándose la admiración del público que atiborró el Museo Nacional de Arte. En el extremo opuesto, el violinista Tomás Marín, concertista de Bellas Artes, quien hizo una más que mediocre lectura de la *Sonata para violín y piano* y de la *Suite para violín y piano*, con la cabeza metida en la partitura (pudo haber sido al revés), ausente de toda intención expresiva y musical.

En su turno, el guitarrista Roberto Limón, uno de los pocos elementos valiosos del cuerpo de concertistas de Bellas Artes, hizo una sentida y admirable versión del *Andante* y *Allegro*; Zulyamir López Ríos cantó los *lieder Páginas verdes* y *La luna está encarcelada* con la intensidad que le es característica, aunque con la voz ajustada y sin fluidez, y el Coro de Madrigalistas de Bellas Artes cerró el evento con dos de las más conocidas y gustadas piezas corales de Galindo, el famoso *Poemas de Neruda* y *Para mi corazón basta tu pecho*, con la calidad por todos conocida.

Un concierto altamente gratificante fue el de La Camerata, hoy por hoy la mejor agrupación

de instrumentistas de cámara de nuestra ciudad. Bajo la batuta de Harry Sparnaay, tocaron un conjunto de obras principalmente europeas de notable calidad, sobresaliendo de modo especial *Quaternaries* del inglés Andrew Keeling y el *Septeto* del holandés Peter Schat. También gustó mucho *Three Dark Paintings* del norteamericano Roger Bourland, no sólo por la calidad de la obra, sino también por la extraordinaria actuación de Abel Pérez Pitón tocando el saxofón, instrumento al que arrancó bellísimas sonoridades. El programa también comprendió dos obras menores: el *Trío II* del italiano Giulio Castagnoli y *Reichstag rag* del inglés Robin Gosnall. El único invitado nativo fui yo, con mis *Premoniciones de Añada*, que es la suite de la música incidental compuesta para la escenificación de *El príncipe constante* de Calderón de la Barca, y que estuvo excelentemente tocada, sobresaliendo el solo de Asako Arai en la flauta. Desde aquí mi gratitud a los integrantes de La Camerata por su excelente trabajo y por el espléndido concierto que nos regalaron.

Sin duda podemos calificar de grande al maestro Jorge Suárez después de oír el recital que ofreció en el Museo Nacional de Arte, en la octava fecha del Foro, ante un público que no escatimó aplausos para su magnífica actuación. Toda su sabiduría musical, toda su técnica pianística de altos vuelos, se volcaron en una entrega sin concesiones a la música. Así, nos dejó apreciar con toda nitidez el vértice nacionalista del *Tercer ciclo nordestino* de Marlos Nobre, los difíciles *Tre intermezzi* del sueco Bengt Hambreaus, la virtuosa y aparatosa *Toccata* del venezolano Carlos Teppa, el bello *Nocturno* en homenaje a Arthur Rubinstein del querido Rodolfo Halffter, el *Preludio* y *Toccata* de Alcides Lanza, todavía ajenas a los afanes vanguardistas que han identificado el resto de su producción, la ecléctica *Sonata piano e forte* de Leo Brouwer, obra que 23 años después de su estreno suena gastada y propia de un vanguardismo pasado de moda, y la *Sonata No. 3* de Alberto Ginastera, música que conjuga remembranzas telúricas y búsquedas cosmopolitas. La de Jorge Suárez fue una de las mejores audiciones de



Rodolfo Halffter

todo el Foro de Música Nueva y una ejemplar lección de profesionalismo.

Un concierto igualmente disfrutable fue el que dieron en la Sala Ponce, el martes 25 de mayo, el cellista Carlos Prieto y el pianista Edison Quintana, músicos que tocan con un grado de acoplamiento tal que ya quisiéramos en otros dúos. El programa incluyó la estupenda *Sonata* de Federico Ibarra, un músico de madurada escritura, sólido oficio y acertado manejo de la materia sonora; la irregular *Contra el tiempo* de Jorge Córdoba, un compositor de talento que necesita pulir sus recursos y definir su lenguaje; la *Fantasia* para cello y piano de Manuel Enriquez, magnífica partitura que consolida el cúmulo de hallazgos sonoros de nuestro más importante compositor vivo, y que resume, ya ausente de la escritura gráfica, todos sus aportes a la música mexicana de la segunda mitad de este siglo; la *Sonata* de Alfred Schnittke, el recién revalorado compositor ruso cuya música plena de lirismo así como de angustiosa fuerza resultó una de las más reveladoras de todo el festival. El recital terminó con una ligera y deliciosa pieza de Lukas Foss, uno de los compositores

más eclécticos, disparejos, audaces e irregulares de la escena musical americana de este siglo.

El Conjunto de Cámara de la Ciudad de México hizo cuatro estrenos: dos absolutos y dos primeras ejecuciones en México. Los primeros fueron *Dancer's Dream* del californiano Paul Reale, música de artistas neorrománticas, de no muy consistente tratamiento formal, e *Illary* del argentino Luis Jorge González, para flauta y orquesta de cuerdas, obra de sutiles memoraciones ancestrales, trabajada con gran oficio y plena de detalles que, salvo en la parte de la flauta solista, no pudieron ser apreciadas por la irregular interpretación del conjunto. Las primeras audiciones en México fueron *Tientos* del también norteamericano Ian Krouse, quien a través de sonoridades contemporáneas establece ligas profundas con la música flamenca y andaluza aunque arriesgándose a caer en excesos de desarrollo e incongruencia de lenguaje, y *Tres tangos* para flauta y cuerdas de Lalo Schiffrin, un músico menos cercano a las salas de concierto y más dedicado a la sonorización de películas, series de televisión (es muy famoso su tema para *Misión imposible*) y actuaciones con grupos de jazz. Lo relevante de este concierto estuvo en la actuación una vez más destacable, de Marisa Canales, quien asumió con entereza y solvencia profesional las partes solistas de flauta de tres de las cuatro obras del programa.

El siguiente programa lo compartieron el guitarrista Gonzalo Salazar, las cantantes Margarita Pruneda y Grace Echaui y la pianista Erika Kubascek. Un concierto ingrato por varias razones: por las obras, especialmente las de la primera parte; por el lenguaje, que ninguna tenía nada que aportar, excepto la pieza de guitarra del joven Hebert Vázquez; por la voz cascada de Margarita Pruneda, cuyo excesivo vibrato traiciona el espíritu de la canción camerística. De las piezas para guitarra que tocó Gonzalo Salazar, ni *Serenade* del guatemalteco Rodrigo Asturias, ni *Bianco* del italiano Mauro Cardi tienen más valores que su densidad y complejidad; *Nunc*, de Goffredo Petrassi, un clásico de este siglo, es tan sólo una obra menor; única-



Alberto Cruzprieto

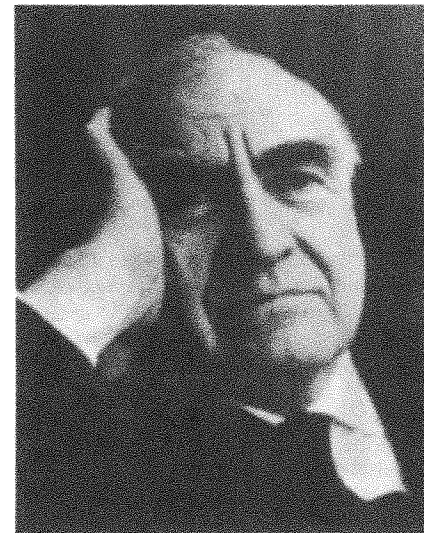
mente la *Sonata* del mexicano Hebert Vázquez devino la más propositiva y genuina obra guitarrística. De las obras vocales las más atractivas resultaron las del ciclo *Desideoltricas* de Leonardo Velázquez, sin que en ellas asomen los mejores rasgos de la escritura de este compositor. Empero, Velázquez es un compositor de un artesanado envidiable y seguro oficio, manifiestos de modo palpable en estas canciones. Menos logradas las de Jorge Daher, aunque vertidas con sinceridad por la mezzosoprano Grace Echaui. *Die Waelder und Felder gruenen* de Mario Stern es un lied a la Schubert contaminado de siglo XX.

El Coro de Madrigalistas compartió su presentación con el espléndido pianista Alberto Cruzprieto y el magnífico guitarrista Jaime Márquez. Dos obras para cada uno: para el primero los *Dos estudios* de Maurice Ohana, uno de los más importantes músicos franceses de nuestra época, y las *Tres temporarias* del chileno Sergio Vera, música que reúne todos los lugares comunes de la vanguardia de los setenta. Para el segundo, *Temples* de Jesús Villa Rojo, una de las cabezas visibles de la vanguardia es-

pañola postfranquista, cuya estética se basó no en la expresión de ideas musicales, sino en lo que sugiere el signo traducido a sonido; *Temples* se hizo música gracias al talento de Jaime Márquez. Este también tocó *Simpay* del peruano Celso Garrido-Lecca, una exquisita pieza en tres movimientos, una obra de veladas alusiones a las sonoridades de la guitarra andina sin caer en la tentación del anecdotismo vacío y panfletario; acaso una de las mejores partituras de este XV Foro de Música Nueva.

De las cuatro obras que cantó el coro, ni el *Triptico* de la venezolana Diana Arismendi, ni *Totocuic* del jalisciense Víctor Manuel Medeles acabaron de convencer, tal vez porque ambas se quedan en planteamientos compositivos no resueltos, tal vez porque el coro, aún haciendo su mejor esfuerzo, no extrajo de ellas todo lo que era posible. *Holi, holi, huqui, huqui* de Gustavo Matamoros, un joven compositor venezolano que radica en Miami, es lo más alejado de algo que pudiéramos llamar una composición, a pesar de su basamento conceptual, de su esmero en desglosar foneticamente el texto, de su deseo de plasmar una textura coral a través de un singular ordenamiento de las voces por parejas. Sólo los *Madrigales de entonces* de Aurelio De la Vega, escritos con la maestría, que le ha valido el reconocimiento internacional a este compositor cubano radicado en Los Angeles, eran verdaderas obras corales, aunque encerraban tantas dificultades que el coro, éste y cualquier otro, habría necesitado el doble de ensayos. Sin embargo, los Madrigalistas pusieron todo de su parte y quedó la sensación de una obra intensa, emotiva, rica en ideas, vigorosa y profundamente actual.

En el penúltimo concierto actuaron los artistas invitados Marty Walker, clarinete bajo, Danilo Lozano, flauta, y Bernardo Feldman, teclado. Marty Walker es un músico excelente aunque sin los destellos de virtuosismo de Harry Sparnaay. Sin embargo cautivó su versión de *Togethers III* de Dorrance Stalvey, de *Retratos de amigos y familiares* de Bernardo Feldman, atrajo el sentido improvisatorio de *Explorations* de él mismo y despertó el entusiasmo con *The*



Carlos Chávez

*Edge of the World*, especialmente por su intensa proximidad a los sonidos más heavy de la música actual. Danilo Lozano, por su parte, estuvo impecable interpretando *Synergy* para flauta y sonidos electrónicos del argentino Pablo Furman, una pieza muy bien escrita y cuya parte electrónica semeja un continuo de densidades orquestales. También tocó *Moyolhuica* de nuestro Arturo Márquez, la extraordinaria *Sequenza* de Luciano Berio, y *Sur le bout des levres*, una música de corte meditativo de Jean Pierre Tibi.

El concierto de clausura corrió a cargo de la cada vez más consolidada Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez, esta vez bajo la eficiente batuta de Joel Thome, con Carlos Prieto (cello) y Max Lifchitz (piano) como solistas. El programa comprendió *La víspera* de Ana Lara, una música bien escrita a la que le falta su zona áurea, con ideas seguras que no se animan a levantar vuelo; *Lluvias* de Luis Jaime Cortez, imbuida de una sonoridad intimista que ayuda a disimular el incipiente trabajo de orquestación y no permite diferenciar cada uno de sus tres movimientos; el primer movimiento del *Concierto*



Alonso Mendoza.

para cello y orquesta de Carlos Chávez, felizmente inconcluso. *Voces nocturnas No. 13*, para cello y orquesta, de Max Lifchitz, el mejor ejemplo de que al cazador más listo se le va la paloma: una acumulación de cadencias, unas, para mí, inexplicables citas de Schubert y Ponce y unas intervenciones de la orquesta que no conservaban el interés, hicieron de esta partitura una de las cosas más tediosas que se presentaron en el Foro. Parodiando algún comentario de Octavio Paz diría que esta no era una obra de ideas, sino de ocurrencias, con el agravante de caer en el humor involuntario. A su turno, Max Lifchitz tocó, como solista, la parte de piano de *Después del 24 de agosto de 1992*, de Orlando Jacinto García, compositor cubano con residencia en Miami. Aquí el silencio está tratado con propósitos expresivos y los recursos sonoros son mínimos pero dispuestos con efectividad. La ejecución fue insegura y hubieron notorios desajustes de ritmo, quedando la impresión de que la pieza no estaba cuajada. Para el final quedó *Galactic rounds* de Richard Felciano, compositor norteamericano ya conocido desde Foros anteriores. *Galactic rounds* es una intere-

sante reflexión orquestal sobre el efecto Döpler, una partitura cuyo único objetivo es hacer una elucubración tímbrica de poderosa capacidad sugestiva, una suerte de abstracción instrumental pensada sólo en términos de las posibilidades de emisión sonora de las diversas familias de la orquesta.

Es admirable que el Foro Internacional de Música Nueva haya llegado a su edición número quince en un país donde el complejo de Adán funciona de modo magistral, como admirable es la persistencia de su creador, el compositor Manuel Enríquez, para llevarlo a cabo y mantenerlo vivo durante quince años de lucha. En esta ocasión el nivel de interpretación ha sido muy bueno, salvo las ya anotadas excepciones, y la respuesta del público verdaderamente halagadora: numerosa y con una amplia presencia juvenil. No podría terminar este recuento sin dejar por escrito algunas sugerencias inspiradas por la realización de este ciclo: 1) Que es importante darle cada vez más un fuerte y firme apoyo a este ciclo por ser la única posibilidad de estreno de obras para muchos compositores nacionales y extranjeros; 2) Que si los recursos económicos son escasos, entonces que se creen los mecanismos para que la participación económica sea interinstitucional; 3) Que siendo el Foro Internacional de Música Nueva el único festival de música contemporánea que ha logrado alcanzar una estabilidad, más allá de los cambios sexenales, del humor de los funcionarios y de las reorganizaciones burocráticas que nunca llegan a ser efectivamente reorganizaciones sino simples reacomodos de personas e intereses, se le instituya como uno de los más significativos encuentros de música que apoye el Estado mexicano, como lo es el Festival Cervantino, por citar un ejemplo; 4) Que se le abran todos los canales de difusión de que gozan otros eventos como el Foro Internacional de Cine o la temporada de Opera, por sacar dos botones de muestra.

Por lo pronto, ojalá que la Coordinación Nacional de Música del INBA, como este y otros años anteriores, continúe dando su valioso y generoso apoyo al más importante ciclo de conciertos de música contemporánea de México.



## ESTRENOS NACIONALES RECIENTES

Entre los estrenos y las audiciones más recientes de obras mexicanas hay que destacar sin duda cinco obras que en un concierto-maratón ofrecieron la Academia de Artes y la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Manuel de Elías en el Teatro de Bellas Artes: *Ciudad* de Leonardo Velázquez —mural sinfónico estrenado poco antes por la OFUNAM—, *Clepsidra* de Mario Lavista —mosaico de motivos y obsesiones lavistianas estrenado el año pasado por la Orquesta Sinfónica de San Antonio—, las *Canciones del ocaso* del propio De Elías —sobre textos del compositor, interpretadas por Adriana Díaz de León—, el Concierto para dos guitarras y orquesta de Manuel Enríquez —con el dúo de guitarristas Márquez-Limón— y el *Nocturno* de Blas Galindo. Al resurgimiento de la ópera mexicana vino a sumarse *La séptima semilla* de Hilda Paredes —transcrita para orquesta de cámara y ejecutada por la Orquesta de Cámara de Baja California dirigida por Eduardo García Barrios, con los cantantes Lourdes Ambriz, John Ockley-Tucker, Adriana Díaz de León, Eva Santana y Raúl Hernández.

Finalmente, la Orquesta Sinfónica de Minería dirigida por Luis Herrera de la Fuente y el excelente flautista Horacio Franco como solista realizaron el ovacionado y espectacular estreno del Concierto para flautas dulces de Marcela Rodríguez. Esperemos prontas grabaciones en discos compactos de estas obras que en su presentación en concierto merecieron críticas muy entusiastas.

## 250 AÑOS DEL CONSERVATORIO DE MORELIA

El hermoso Conservatorio de Las Rosas de Morelia, Michoacán, el primer conservatorio de música fundado en América (1743), acaba de cumplir 250 años de existencia. No hay mejor manera de celebrarlo que la actual rehabilitación de la escuela y la reestructuración de los planes de estudio a cargo de Eduardo Mata y un grupo de excelentes músicos mexicanos. Enhorabuena.

## BLITZSTEIN Y BERNSTEIN

¿Sabía usted que la célebre ópera *West Side Story* (1957) de Leonard Bernstein tiene un muy curioso precedente en la, en cambio, hasta hace poco prácticamente desconocida e interesante ópera *Regina* (1949) del compositor americano Marc Blitzstein (Phildelphia, 1905-Martinica, 1964), a su vez influido por Kurt Weill? La audición de *Regina*, en la reciente versión de Katherine Ciesinski y Samuel Ramey con la Scottish Opera Orchestra and Chorus dirigida por John Mauceri (CD, Decca Records, 1992), permite el descubrimiento de este paralelo y, sobre todo, esta precedencia, que en algunas partes, por ejemplo, la primera escena del primer acto, alcanza grados verdaderamente pasmosos en punto a lenguaje, carácter e incluso material melódico —el tema de Regina es casi el mismo que el de María...

La versión, por cierto, está dedicada al propio Bernstein.

## Luis Ignacio Helguera

## FIDEOS JAPONESES A LA VIVALDI

La empresa japonesa Takasago Shokuhin de Tokio pretende comercializar a fines de este año unos fideos cuyo gusto mejora gracias a la audición de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi. Los fideos en cuestión, casi tan famosos como *Las cuatro estaciones*, no son otros que los "Udon", mejorados notablemente si se secan al son de

“La primavera”, “El verano”, “El otoño” y “El invierno”. Si las plantas crecen más a su placer —dicen— si se les platica acerca del clima o de cualquier otro tema, ¿por qué no han de secarse mejor con la música y mejorar con ella los fideos? Tras el descubrimiento, la empresa emite en sus locales durante cuatro horas diarias *Las cuatro estaciones* y diversos cantos de pájaros.

¿Se imaginan el lector y el comerciante qué pasará si probamos la ensalada César con lechugas lavadas y desinfectadas al son de los pájaros que cantan en el tercer movimiento de *Los pinos de Roma* de Respighi, unos elotes cocidos al vapor del *Catálogo de pájaros* de Messiaen o unos sushi acompañados del *Eclipse* de Takemitsu?

Y lo que no habría compuesto y cocinado y hecho receta Rossini de haberle tocado el descubrimiento...

L.I.H.



### MUERTE DE UN GENIO: BORIS CHRISTOFF

Eduardo Lizalde

Si para algún cantante, entre los surgidos tras la segunda guerra mundial, al término de la primera mitad del siglo XX, hay que reservar el calificativo de “genio”, habrá que hacerlo para el bajo Boris Christoff, nacido en Plovdiv, Bulgaria el 18 de mayo de 1918 y muerto el 28 de junio de 1993 en Roma, a los 75 años de edad.

Sólo probablemente Caruso, Ruffo, María Callas, Chaliapin (padre histórico de Christoff), y otros dos o tres portentosos de distintas lenguas y cuerdas, son como fenómenos vocales y singulares personalidades artísticas comparables a este



Boris Christoff como Boris Godunoff.

bajo que hoy desaparece en su retiro romano.

No alcanzó a escucharlo en su plenitud, seguramente, Giacomo Lauri-Volpi, cuando redactaba sus *Voci parallele* al inicio de los años 50; por eso lo equiparaba con el gran bajo polaco Adamo Didur (1874-1946) que estuvo en México en la tercera década del siglo (1921) y el primero que cantara el *Boris Godunoff* en América (1913 en el MET de N.Y.). Ciertamente es que con su experto oído Lauri-Volpi ya afirmaba entonces la superioridad artística del joven Christoff sobre el antiguo Didur, que según el italiano había echado a perder su luminosa carrera y maravillosa voz, que consta en las grabaciones de los años 10 y 20. Pero el paralelo no debió ser hecho entre las voces de Rossi-Lemeni (gran actor y bajo que también nos deslumbró en México) y la de Chaliapin, sin duda alguna un maestro muy superior a Rossi, gran artista y cantante con muchas más limitaciones vocales y técnicas que el gran ruso. La comparación debió ser hecha entre Chaliapin y Christoff, auténtico sucesor de Chaliapin, y probablemente el único que consiguió en su misma línea de interpretación y de canto superar, engrandecer y modernizar la herencia del grandioso Fedor, dejando aparte las geniales interpretaciones del *Boris Godunoff* hechas por Alexander Kipnis en los años 30 y 40, en diferente pero magnífico estilo.

Boris Christoff, descubierto por su tocayo el rey de Bulgaria Boris III en 1942, cuando el joven abogado cantaba por *sport* en un coro eclesástico, se trasladó con el apoyo real a Roma, para proseguir los estudios iniciados en el Conservatorio de Sofía. En Italia se convirtió

de inmediato en miembro de una dinastía histórica de grandes maestros y cantantes como Riccardo Stracciari, que lo aceptó en su curso, donde, se decía, el caprichoso y grande barítono jamás aceptaba a ningún alumno que no pareciera poseer dotes verdaderamente fuera de serie. A su vez, Stracciari había sido discípulo predilecto de otra luminaria, el napolitano Fernando de Lucia (1860-1925), tenor que representa como Bonci la gran línea de canto *antica*, que será remodelada por los maestros que encabezará el siguiente jefe napolitano del estilo tenoril mundial (Caruso por supuesto).

La belleza y timbre inconfundibles de la voz de Christoff, la vibrante y pura sonoridad de su emisión, su talento teatral y su perfecta musicalidad, lo hacen sólo comparable entre los cantantes de tesitura a ciertos auténticos “casos” vocales, como el propio Pinza, como Reizen en Rusia o Cesare Siepi (1920) entre los sobrevivientes notorios contemporáneos del gran búlgaro.

Christoff, como ocurre con todos los intérpretes de verdadero genio (palabra que hay que usar con avaricia, para no quedarse sin ninguna más alta cuando aparecen estos protegidos de los dioses), es más que un cantante prodigioso, es un creador, una figura de nivel artístico sólo equiparable a la de algunos supremos ejecutantes, compositores, actores y aún escritores de su tiempo. Su vasta cultura y su talento artístico (los cuales constan no sólo en sus grabaciones sino en sus escritos), hicieron posible para él, desde el principio, consumir las insuperables puestas en escena del *Boris* en el Covent Garden, bajo la dirección de escena de Peter Brook, en 1946, como las colosales grabaciones que conocemos de la obra (las de Dobrowen en el Teatro de los Campos Elíseos, o la suprema de Cluytens en 1963, con la Orquesta del Conservatorio de París), aparte de las innumerables representaciones de la ópera en también incontables teatros del mundo (entre los que por desgracia no se cuentan los mexicanos).

Triste como la de la Callas es la muerte de Christoff, que se retiró definitivamente de las salas de concierto al término de los años 70, según dicen los cables de la prensa internacional

a causa de un ictus cerebral que padeció a partir de ese período. Ojalá y se animen los productores de video-láser, ahora que se rendirán homenajes póstumos al genio en todo el mundo, a rescatar las filmaciones de sus *Boris*, sus *Atilas* y sus *Don Carlos* (hay uno en el Covent Garden, cuyo director de escena fue Visconti), por los que clamamos hace tiempo los operómanos.



## LIBROS

### BAL Y GAY: MEMORIAS AMNÉSICAS

Luis Ignacio Helguera

Tenía mucho interés en recorrer las memorias de Jesús Bal y Gay y de Rosita García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días* (Fundación Banco Exterior, Colección Memorias de la Música Española: Madrid, 1990; 209 pp., con un rico apartado fotográfico), aún cuando la amiga que me regaló un ejemplar de este libro, inconseguido en México, se mostraba irritada por su lectura. Tenía razón. Es un libro tristísimo. Tristísimo que un musicólogo como Bal y Gay —nacido en Lugo, España, en 1905 y radicado en México de 1938 a 1965, en que regresó definitivamente a España—, a veces excelente ensayista e incluso autor de algunas composiciones, y su mujer, Rosa García Ascot, “único discípulo de Manuel de Falla” —así lo clama a gritos el libro unas cien veces—, pianista y compositora integrante del Grupo de los ocho —con Rodolfo y Ernesto Halffter, Pittaluga, Bacarisse, Bautista, Mantecón y Remacha—, hayan elegido la impudicia para llamar desesperadamente la

atención desde la sombra de un olvido, cuando menos por lo que toca al musicólogo Bal y Gay, ciertamente algo injusto. Vivir en el olvido cansa, sin duda. Pero parece que estas memorias encontraron a sus autores ya demasiado cansados, y no sólo presas del olvido, sino francamente olvidadizos. De otro modo, y para no pensar en la mala fe, cuesta trabajo explicar tantas omisiones extrañas, así como el caos general del volumen. Abundan las reiteraciones, los autorrefritos, los recordatorios fastidiosamente puntuales y petulantes —“Rosita, único discípulo de Falla”, “Stravinsky, nuestro amigo”, etcétera— que están en el texto de Bal, en el de Rosita, en el resumen introductorio de Carlos Martínez-Barbeito y en los resúmenes desarrollados —epílogos que suman 124 páginas— por completo adulatorios, insustanciales e insufribles de Antonio Buxán. No menos prolíficos son los olvidos sospechosos.

A lo largo de sus memorias, y en especial, al hablar de *Nuestra Música* —donde pueden leerse excelentes ensayos de Bal sobre Mendelssohn, Chopin, Gide, Falla, Stravinsky, Chávez, la censura musical soviética, Fuenllana y la transcripción de la música de los vihuelistas— se extraña alguna mención de Bal a Rodolfo Halffter, director y colaborador de la revista. Se limita a decir: “los colaboradores éramos Carlos Chávez, Adolfo Salazar, y yo no sé si Blas Galindo escribió algo”. (p. 149) Sí escribió algo Galindo, y también Halffter y Sandi. Más sorprendente es la frase que sigue: “Tengo en mi poder la colección completa debidamente encuadernada”. ¿Entonces? ¿La tiene de adorno? ¿No pudo abrirla y ver los nombres de Halffter, Galindo, Sandi y Moncayo? ¿No pudo releer su largo ensayo sobre el propio Halffter en el # 3?

A su amigo Salazar tampoco le hace debida justicia: “Nunca llegué a saber si Adolfo tenía la Carrera —o al menos estudios— de Música. Él era telegrafista”. (p. 133) ¿Ya no se acuerda Bal que en Ediciones Mexicanas de Música, dirigidas, de nuevo, por Halffter, tanto él como Salazar publicaron algunas composiciones propias? ¿Y no prueban las composiciones y la obra musicalógica de Salazar, mayor y superior a la de Bal, que había estudiado música?

Parecería que Bal pasó de noche por México. Ni la menor descripción del país que generosamente los acogió, más allá de “San Angel Pin” (*sic*) (p. 132), de que “Stravinsky dio sentido a la vida en México” (p. 147) —como si por lo demás hubiera sido ésta un sinsentido— o de su borrón de Miguel Hidalgo como en un de cuyo nombre no quiero acordarme: “... (el) cura de la noche del grito de Dolores, es decir, el del grito ‘Libertad contra España’, que no me acuerdo cómo se llamaba”. (p. 125) La subestimación no se hace esperar: “Que un hombre como Stravinsky pasase miedo en Berlín, París, Londres o New York, es totalmente admisible y creíble, porque son muchos los condicionamientos a los que puede verse sometido, pero que lo padeciese en México solamente es comprensible si se entiende perfectamente la fe del cristiano ruso. Es el miedo del artista a que algo se escape de sus manos, sea cual fuere el receptor de su mensaje”. (pp. 144-45) Y de ahí, al racismo: a Bal le escandalizaba que Herman Scherchen, “el gran director de orquesta alemán, un auténtico ‘sinvergüenza’ desde el punto de vista conyugal”, se haya separado de su mujer para unirse “con una ¡china!”. (p. 110) Lo escandaloso es que le escandalice.

No todo en estas memorias, por supuesto, carece de valor. Su interés está, más allá del triste testamento y del modelo de lo que no deben ser unas memorias, en que documentan episodios y rasgos inéditos de personalidades notables que los Bal trataron de cerca y de los que fueron, dicen, “testigos únicos”. Nos enteramos entonces del método de enseñanza, abierto, de “libertad dirigida”, que utilizó Manuel de Falla con Rosita, del portazo de Ravel a Falla cuando éste se negó a que su alumna estudiara en París por temor a la vida disipada y bohemia, y leemos, en fin, un poema desconocido de García Lorca dedicado a ella. Por su parte, Bal perfila de modo personal y sugestivo a Stravinsky, lo recuerda arrodillado en iglesias —así lo hizo, dice, con vela en mano, en la Basílica de Guadalupe— y camerinos, y evoca “su mezcla curiosa e increíble de solemnidad y sentido del humor” (p. 140), su carácter seco, “sí, como lo son ciertos extraordinarios vinos, como lo son

ciertos paisajes, como lo son ciertas pasiones; seco porque es ardiente” (p. 155), semejante, cuenta, al de Bartók y Valle-Inclán. En medio del caos de la escritura, resurge pues a veces algo del buen prosista y estimable musicólogo que fue Bal, por ejemplo, cuando establece las diferencias entre Debussy y Ravel: “(Ravel) es más duro, más escueto aparentemente, sonoramente más desnudo, más pétreo. Debussy, claro, lo contrario. La tendencia que hay hoy de tocar un Debussy sin color, sin atmósfera, abstracto, es convertirlo en una especie de Ravel”. (p. 153) Pero en muchas ocasiones, sus juicios resultan, más que discutibles, aberrantes: Satie, “una payasada. Poquita cosa” (p. 153); “Villalobos, musicalmente hablando, era un farsante. (...) Para mí, todo lo de Villalobos me (*sic*) parece una farsa” (p. 156), etcétera. (La musa inepta haciendo de las suyas...) Después de todo, no hay que olvidar que ya en 1949 había llamado “música de segunda” Bal a *Noche transfigurada* de Schönberg (*Nuestra Música*, #14, p. 156).

Lo triste de estas memorias no es sólo su amnesia, sus excesos y errores, sino la ilusión de vida que pretenden entregar. Todo en la infancia, adolescencia y juventud de Rosa García Ascot “fue —escribe— una especie de milagro que se repetía todos los días, continuamente...” (p. 40) El milagro no podía menos que milagrosamente permeear también la existencia de Bal, quien escribe una y otra vez: “No me angustio. No tengo ese vicio” (p. 117); “A mí todo me lo dieron (...) vinieron siempre las soluciones, las ofertas y las cosas así”; “No soy presumido ni nunca lo fui. A mí todo me lo dieron” (p. 174); “He tenido siempre una enorme suerte en la vida” (p. 110), etcétera. De ser siquiera posible una vida así, atravesada de cabo a rabo por la buena suerte y el milagro, sin angustias, regalada, ¿no sería, además de falta de méritos, un tedio inaudito? Una vida en la que no hay que luchar porque todo llega envuelto para regalo por el milagro: los maestros, los éxitos, “la Forma (que) la llevaba dentro” (Bal, p. 168), las alabanzas de gente importante. Por ejemplo, escribe Rosa G. A.: “Nadia Boulanger me admiraba mucho” (p. 45), y Bal: “Igor (Stravinsky) se

explayó largamente sobre personas conocidas y sus obras, sobre sus obras, sobre las mías —que con tanto gusto estudió—. (...) De aquellas horas de estudio y análisis no recuerdo ninguna censura suya. Al contrario. Stravinsky iba leyendo sin exteriorizar ninguna opinión, sin hacer juicio alguno. A veces se detenía en un pasaje y me decía: —Me gusta esto. Esto está muy bien. Etc, etc. Y seguía su examen, calladamente, aprobatoriamente”. (pp. 140-141) “Compositor gigante” llama cariñosamente Rosita a su esposo. Pero, ¿dónde está la música gigantesca de Bal y Gay y Rosa García Ascot?

El señor Buxán sale en nuestro auxilio para recordarnos que un día en Lugo, “el público acogió con ovaciones mucho más cerradas la obra (*Serenata*) de Bal que el *Requiem* de Verdi. (...) La gente de Lugo supo darse cuenta de la diferencia que había a favor de la obra de Bal. Porque en el *Requiem* hay ‘ruido’ de más y en el concierto —la *Serenata*— hay calidad musical”. (p. 235) Nada menos. A este señor Buxán le tocó en gracia —a alguien tenía que tocarle, por obra del milagro y de la musa inepta— redactar el panegírico de los Bal y su existencia “modélica” (*sic*), de modo que se entrega a la dura tarea de probar que ellos “Nunca presumieron de amigos importantes” (p. 200) (!), que en general “no presumen” (p. 53), y en su capítulo titulado sin más “La modestia”, escribe con humor involuntario ejemplar: “La modestia es una virtud en peligro de extinción. Existe, sin embargo, un reducto natural en Jesús Bal, donde parece ser que halló un refugio cómodo, seguro y apropiado”. (p. 195) (Así que si usted quiere ser modesto, ya sabe a dónde acudir: allí, en ese reducto natural, donde hay colas y colas de pedantes, se reparte modestia a manos llenas).

En el panegírico dedicado a Rosita, Buxán no puede menos que estar totalmente de acuerdo con ella en que lo que Falla no le confesó a su discípula acerca de su vida son quimeras, de manera que se descarta que Ernesto Halffter hay sido discípulo de Falla, como todo el mundo dice, porque Falla no se lo dijo a Rosita. Deslumbrante. Y Buxán llega al grado prodigiosamente suspicaz de suponer, al relatar una anéc-

doña, que cierta tarde que Falla tomó el tranvía, —quién sabe si no sería para ir a darle lecciones a Rosita (¿por qué no?)” (p. 205) Bien, pasemos al panegírico no menos milagroso de Bal.

Después de presentar a su modo la polémica Ponce-Bal —el argumento general de Bal, dicho sea de paso, es, por subjetivista, debilísimo, además de cursi: el Concierto para violín de Ponce no es bueno porque “no es sincero”—, Buxán recalca que Bal era enemigo de violencias y polémicas —¿y su encarnizado ataque a Mayer-Serra en *Nuestra Música*, 1949, # 15, pp. 220-228?—, que era gran amigo de Stravinsky —al grado de jactarse, sí, de esconderle cada vez que se veían su libro *Chopin* (FCE, brevariario), porque a Stravinsky no le gustaba Chopin— y pone como ejemplo conmovedor de la bondad de Bal que le dedicara una de sus *Hojas de album* a una señora casada con un hombre que le quemaba los pechos con sus cigarrillos.

Como se verá, no faltan los pasajes cómicos, pero se trata, en suma, de unas memorias amnésicas, resentidas, pretenciosas, reactivas a la parte oscura o desafortunada que puede animar o hacer interesante una vida. Testamento miserable adornado con panegíricos escolares, memorias que antologan sólo lo que les conviene: el milagro y la genialidad ininterrumpidas.



## TRAVESURAS DEL DUENDE DE LAS ERRATAS

Como siempre, el duende de las erratas, primo de nuestra musa inepta, haciendo de las suyas. En nuestra entrega pasada no le bastó arrancar la dedicatoria del mesóptico de John Cage a Ana Lara (pedimos una disculpa a la compositora y al lector), sino que todavía fue a quitar la versión en español de la carta de otro duende, gran duende de

la música, Erik Satie, en Buzón de *Pauta* (donde ahora la publicamos si él nos lo permite) y tampoco pudo evitar cometer una travesura en la página 43 al invertir los pies de foto “Franz con su prometida, Felice” y “Kafka” para producir un efecto kafkiano. Finalmente, en *Pauta* 45, p.39, 2ª columna, 8ª línea, faltó precisar que Omar Corrado estudió Análisis con Mariano Etkin y asistió a cursos y encuentros con Boulez y Ligeti.

## DISCOS

### Juan Arturo Brennan

En esta entrega de *Pauta*, la sección de reseñas discográficas da testimonio de la admirable persistencia con la que los músicos mexicanos se están esforzando por llevar su trabajo al disco compacto. Sigue siendo asombrosa la continua producción de discos protagonizados por compositores y/o intérpretes mexicanos, lo que ha provocado que nuestra discografía compacta (¿se podrá decir así?) de música de concierto sea bastante más numerosa de lo que muchos pudieran creer. Así, en este número de *Pauta*, sólo discos con música y músicos mexicanos.

Destacan de entrada los tres primeros volúmenes (sin duda habrá más) de la serie Música Latinoamericana para Cello, protagonizada por Carlos Prieto. Como el título lo indica, estos tres compactos contiene música de diversas latitudes de nuestro continente, pero no hay duda de que el lugar primordial es ocupado por la música de México. Cada uno de estos tres interesantes volúmenes contiene alguna obra especialmente destacable, aunque el conjunto es igualmente interesante. Así, la obra importante del primer volumen es sin duda el Concierto para cello de Federico Ibarra, lleno de sonoridades sugestivas, de sus intervalos favoritos y de una energía típica de su producción madura. El resto del disco es protagonizado, de una u otra manera, por Manuel Enríquez, de quien Carlos Prieto interpreta la Sonatina para cello solo y las Cuatro piezas para cello y piano, ejemplos sóli-

dos del trayecto admirable de Enríquez por la música de cámara. Completan este disco dos transcripciones del propio Enríquez: la de las Tres piezas para cello y piano (originales para violín y piano) de Revueltas, y las *Tres danzas tarascas* de Bernal Jiménez. En estas piezas, Enríquez logra acertar con elegancia en lo fundamental del trabajo de transcripción: la fidelidad al original combinada con la voz propia. Además del interés sonoro puro de escuchar estas piezas, las transcripciones mencionadas serán importantes para aumentar el repertorio mexicano de música para violoncello. Completa este disco una buena versión de la *Pampeana No. 2* de Ginastera, breve y significativa obra llena de las reminiscencias nacionales del primer período compositivo del gran músico argentino.

### MUSICA LATINOAMERICANA PARA VIOLONCELLO, VOL. I

FEDERICO IBARRA: Concierto para cello

SILVESTRE REVUELTAS-MANUEL

ENRIQUEZ: Tres piezas

MIGUEL BERNAL JIMENEZ-MANUEL

ENRIQUEZ: Tres danzas tarascas

MANUEL ENRIQUEZ: Sonatina

MANUEL ENRIQUEZ: Cuatro piezas

ALBERTO GINASTERA: *Pampeana No. 2*

Carlos Prieto, violoncello; Edison Quintana, piano; Orquesta Filarmonía Internacional; Enrique Diemecke, director

PMG CLASSICS 092101

El segundo volumen de la serie tiene como principal atractivo la presencia del Concierto para cello de Samuel Zyman, otra de sus obras que confirma su disciplina técnica y formal, combinada con su natural habilidad para crear un neoclasicismo (a veces, neorromanticismo) no exento de afirmaciones netamente modernas. Después, la Sonata para cello y piano de Ponce, una de sus más logradas obras de música de cámara, en la que destaca la energía contagiosa del *Allegro selvaggio* con que la pieza abre, aparentemente alejado del refinamiento afrance-

sado que caracterizó una parte de la producción de Ponce. Sigue la austera, compacta Sonatina de Chávez, para cello y piano, y el disco finaliza con una muestra más de la asombrosa creatividad de Astor Piazzolla, a través de su pieza titulada *Le Grand Tango*, inteligente combinación de la expresión musical porteña con algunos gestos más típicos de la música de concierto.

### MUSICA LATINOAMERICANA PARA VIOLONCELLO, VOL. II

SAMUEL ZYMAN: Concierto para cello

MANUEL M. PONCE: Sonata

CARLOS CHAVEZ: Sonatina

ASTOR PIAZZOLLA: *Le Grand Tango*

Carlos Prieto, violoncello; Edison Quintana, piano; Orquesta Sinfónica Nacional; Enrique Diemecke, director

PMG CLASSICS 092102

El tercer volumen de este proyecto tiene como anclas a sendas obras de Ricardo Castro y el peruano Celso Garrido-Lecca. Del primero, su muy romántico, proto-nacionalista Concierto para cello y orquesta, interesante experimento en la búsqueda de una voz propia, partitura de hallazgos singulares y de un indudable atractivo. Como conclusión del disco, la Sonata-Fantasia de Garrido-Lecca, decano indiscutible de los compositores peruanos de hoy, obra llena de fantasía, de misterio, de energía, expresión de un lenguaje altamente individual y de largo alcance en el ámbito de la música latinoamericana de hoy. Entre las obras de Castro y Garrido-Lecca, el disco ofrece Tres preludios para cello y piano de Ponce, el brevísimo *Madrigal* de Chávez, la melancólica y displicente *Chanson triste* de Alfonso de Elías y la muy interesante obra *Quotations* de Mario Lavista, en la que el cello y el piano son vehículo de una fase especulativa en el pensamiento musical del compositor, en la que las músicas ajenas, atomizadas y asimiladas en formas nuevas, eran punto de gran interés en su trabajo compositivo.

Así pues, estos tres volúmenes de la serie protagonizada por Carlos Prieto vienen a ser

una muy interesante adición a la discografía de la música de nuestro país y de nuestro continente. En esta serie se transparenta con evidencia la mano del propio Prieto como inspirador del proyecto; muy a su manera, el cellista mexicano ha conjuntado la música, los músicos y los recursos necesarios para la realización de estas grabaciones que, además de su estricto valor como registro musical, son interesantes por el hecho de que siete de las obras contenidas en los tres discos se presentan aquí en primera grabación mundial, lo cual es, sin duda, muy meritorio. Ahora, a esperar la aparición de los siguientes volúmenes.

#### MUSICA LATINOAMERICANA PARA VIOLONCELLO, VOL. III

RICARDO CASTRO: Concierto para cello  
 MANUEL M. PONCE: Tres preludios  
 MARIO LAVISTA: *Quotations*  
 CARLOS CHAVEZ: *Madrigal*  
 ALFONSO DE ELIAS: *Chanson triste*  
 CELSO GARRIDO-LECCA: Sonata-Fantasia  
 Carlos Prieto, violoncello; Edison Quintana, piano; Orquesta Sinfónica de Berlín; Jorge Velazco, director  
 PMG CLASSICS 092103

Otra interesante producción reciente es la que comprende los dos discos compactos protagonizados por el Trío México, conjunto de larga tradición en nuestro medio musical. En este caso, los dos discos están dedicados íntegramente a la música mexicana, y en ellos están representados compositores de muy diversos estilos y tendencias.

El primero de estos dos discos contiene música de Catán, Muench, Sandi, Lavista y Lavalle. Parecería casi lógico agrupar las obras de Lavalle y Sandi bajo un mismo rubro, aquel en el que se detectan apuntes nacionalistas, o quizá "mexicanistas". De hecho, en su Trío No. 2, Lavalle incluye un *Tempo de son* para concluir la obra, como complemento de un segundo movimiento titulado *Tempo de habanera*. En los Tres movimientos de Sandi, quizá es menos clara la tendencia nacional, pero aún así, se detectan giros y

ritmos identificables como locales. Es especialmente atractivo el primero de los movimientos, *Angustioso*, en el que hay una energía y una tensión muy especiales. El disco ofrece también la obra *Ayer-Yesterday* de Gerhart Muench, plena de fuerza interna, de profundidad, de misterio y de ese algo elusivo e indefinible que fue la cualidad principal de Muench, algo que quizá pudiera referirse al mundo de los sonidos-sueño, o de los sueños-sonido. De Mario Lavista, el disco contiene su Trío, austero experimento sonoro lleno de minúsculas y elusivas citas de otras músicas. Y de Daniel Catán, un Trío en el que se hace una interesante exploración armónica, que da lugar a muy atractivas texturas sonoras, presentadas con la sobriedad y el oficio característicos de Catán.

En el segundo disco de esta serie, el repertorio transita en un desarrollo mucho más claro en cuanto a estilos y cronología. Así, este segundo disco abre con *Trío romántico* de Manuel M. Ponce, que en su título prefigura con claridad la intención y el ámbito sonoro de una obra que sí bien es, en efecto, romántica, no deja de tener un cierto sabor mexicano. Después, la *Sonata mexicana* de Mario Kuri Aldana, en la que el contorno sonoro es ya claramente nacionalista, a veces en la parte rítmica, en ocasiones en los giros melódicos. Y para finalizar, el Trío de Manuel Enríquez, en el que la identidad ya no es ni romántica ni nacional; de hecho, sin insertarse en tendencia detectable alguna, Enríquez da muestra en esta obra de su independencia creativa y, de modo particular, de su sapiencia en el ámbito de la escritura para las cuerdas. Así, tenemos otras dos interesantes adiciones a la discografía de la música mexicana de concierto, a las que pueden hacerse un par de objeciones. El sonido pudo haber sido más transparente en algunos de los cortes, mientras que en otros se antoja demasiado cercana la presencia de los instrumentos. Por otra parte, el diseño gráfico de este par de discos no es muy afortunado, destacando la a estas alturas imperdonable ausencia de numeración de los tracks del disco.

DANIEL CATAN: Trío  
 GERHART MUENCH: *Ayer-Yesterday*

LUIS SANDI: Tres movimientos  
 MARIO LAVISTA: Trío  
 ARMANDO LAVALLE: Trío No. 2  
 Trío México (Manuel Suárez, violín; Ignacio Mariscal, violoncello; Jorge Suárez, piano)  
 CNCA-INBA-SACM-ACADEMIA DE ARTES  
 Sin marca/Sin número de serie

De producción inglesa es un estupendo disco dedicado por entero a la música de Javier Álvarez, en el que se presentan cinco obras recientes (escritas entre 1984 y 1992) para diversos instrumentos, con transformaciones electrónicas de distintos tipos. Dos de esas obras, *Papalotl* y *Temazcal*, ya son parte integral del repertorio de la música mexicana de hoy. En *Papalotl*, Álvarez obtiene numerosos recursos sonoros del piano, transformándolos de manera inesperada, siempre con una idea percusiva como guía principal.

Por su parte, la extrovertida pieza *Temazcal* es una soberbia exploración rítmica a través de la interacción entre la cinta grabada y las maracas, que llega a niveles de complejidad realmente asombrosos, para resolverse en el lúdico, divertido final de clara raíz jarocho. Otra de las obras de Álvarez que ha causado un gran impacto al ser tocada en México es *Acuerdos por diferencia*, protagonizada por el arpa y modificada por un empleo muy inteligente del muestreador de sonidos. Como su título lo indica, esta pieza es un fascinante juego de convergencias y divergencias en el que las similitudes tímbricas juegan un papel de capital importancia. Las dos obras de Javier Álvarez que completan este muy buen disco tienen como atractivo principal el timbre poco usual de sus instrumentos solistas: el *kayagum* coreano, y el *steel pan*. Para el primero de estos instrumentos, una especie de cítara pentáfono, Álvarez ha escrito *Mannam*, obra en la que propone un interesante intercambio de patrones rítmicos de origen coreano y mexicano, más como una especie de diálogo especulativo que como un intento de fusión. Para finalizar, la pieza titulada *Así el acero*, en la que el compositor logra una fascinante coin-

cidencia de timbres entre los sonidos naturales del instrumento originario de Trinidad y Tobago y los sonidos electrónicos. En palabras del propio Álvarez, en *Así el acero* el solista tiene a su alrededor una orquesta virtual de *steel pan*, muestreados y transformados con el sólido conocimiento de causa que caracteriza el trabajo del compositor.

En este disco de gran interés, tanto las versiones de las obras como la grabación y las manipulaciones electrónicas son de muy buen nivel, destacando el trabajo de Luis Julio Toro en las maracas, en *Temazcal*, y el de Hugh Webb al arpa en *Acuerdos por diferencia*. En suma, un estupendo disco de música contemporánea mexicana, de producción netamente extranjera.

JAVIER ALVAREZ: *Acuerdos por diferencia*.  
 Hugh Webb, arpa  
*Temazcal*. Luis Julio Toro, maracas  
*Papalotl*. Philip Mead, piano  
*Mannam*. Inok Paek, kayagum  
*Así el acero*. Simon Limbrick, steel pan tenor  
 SAYDISC CD-SDL 390

En el número 21 de *Pauta*, aparecido en enero de 1987, hice la reseña de un disco LP recién aparecido, que contenía los cuatro primeros cuartetos de cuerda de Manuel Enríquez. Como frase final de la reseña, mencioné el hecho de que era probable que ese Cuarteto IV no fuera el último de la serie, y no me equivoqué. Después del cuarto de estos cuartetos, que data de 1984, Enríquez abordó de nuevo la forma, para dar a conocer su Cuarteto V en 1988. Como complemento más que adecuado para aquel disco LP, ha aparecido recientemente un compacto que contiene los cinco cuartetos de Enríquez, en sólidas versiones del Cuarteto Latinoamericano, conjunto que también grabó el disco LP en cuestión.

Como en la reseña mencionada al inicio de ésta, se impone afirmar que en estos cuartetos está inseparablemente ligada la figura de Enríquez el compositor a la de Enríquez el intérprete. Su *cuerdismo* sabio, rico y variado, señala cada pasaje de cada cuarteto y hace evidente su cada

pasaje de cada cuarteto y hace evidente su íntimo conocimiento del instrumental de cuerda. Si en aquella reseña mencioné que la estructura sólida y completa de cada cuarteto se reflejaba en una especie de pensamiento cíclico en el grupo completo de obras, en esta ocasión puedo decir que la adición del Cuarteto V (que había aparecido ya en otro LP protagonizado por el Cuarteto Latinoamericano) parece no alterar esa impresión, ya que a través de una cuidadosa audición, puede detectarse en esta obra (subtitulada *Xopan cuicatl*, Cantos de primavera) una corriente continua, un flujo ininterrumpido formado por muchos de los elementos importantes del lenguaje de Enríquez a través de los años.

Así, a riesgo de parecer reiterativo, concluyo esta breve nota mencionando que además de ser este un disco ciertamente importante por la calidad de las obras y de las interpretaciones, no hay por qué pensar que *Xopan cuicatl* ha de ser el último de los cuartetos de cuerda de Manuel Enríquez.

**MANUEL ENRIQUEZ:** Cinco cuartetos de cuerda

Cuarteto Latinoamericano  
SERIE INBA-SACM

Sin marca/Sin número de serie

(Nota: en las grabaciones de los primeros cuatro cuartetos, el primer violín del CL es Jorge Risi; en el Cuarteto V, es Saúl Bitrán. En todos los cuartetos: Arón Bitrán, segundo violín; Javier Montiel, viola; Alvaro Bitrán, violoncello).

Con singular empeño y dedicación, Jorge Córdoba sigue escribiendo música y dándola a conocer a través de discos de su propia producción. Así, ha aparecido recientemente el sexto volumen de su serie *Música Contemporánea de Cámara*, primero que aparece en el formato de disco compacto. En este disco, Córdoba propone seis obras para diversas dotaciones camerísticas, que constituyen una secuela lógica a sus anteriores producciones discográficas. Las *Tres piezas elementales* para violín y piano son sendos homenajes a Bartok, Poulenc, y un compositor anónimo, y sobre

todo en el caso de la primera, Córdoba ha sabido filtrar con intuición algunos elementos típicos de la escritura bartokiana.

En *Cántaros*, tres piezas para guitarra, Córdoba combina rasgos de escritura lírica con estructuras que nos acercan al concepto de los estudios para guitarra de antaño. Por su parte, las Tres piezas para fagot y piano se caracterizan por una vena lúdica, ligera y sin complicaciones. Después, Tema y variaciones para flauta de pico, sólidamente interpretada por Horacio Franco. Es esta una pieza extrovertida, de contornos sencillos y con algunas sonoridades atractivas, en la que Córdoba toma menos riesgos que otros de sus contemporáneos han tomado al escribir para Franco.

Piano y cinta son el vehículo sonoro para la obra *Alternativas sobre un cuadro de Rodolfo Nieto*, en la que destaca sobre todo la aparición de timbres bien logrados en la pista sonora, que son trabajados frente a una textura pianística que parece apuntar a cierto minimalismo sencillo. Por ahí podrían detectarse, quizá, fugaces sombras de las músicas de Mertens, Nyman y otros músicos de corte similar. Este sexto disco producido por Córdoba finaliza con su Tema y variaciones para violín, guitarra y contrabajo, sin duda la obra más austera y seria del disco, en la que hay momentos de buen tejido tímbrico, al interior de un discurso menos extrovertido que el del resto de las obras del disco. Como en los anteriores discos de la serie, estas seis obras demuestran que Jorge Córdoba sigue fiel a su idea creativa fundamental: producir música directamente accesible al oído. De ahí la ausencia de técnicas novedosas o especulaciones teóricas en sus obras. Abundan, en todo caso, las referencias a músicas de otros tiempos, filtradas por una sensibilidad comunicativa y elocuente, a través de un lenguaje conocido y seguro en el que no hay riesgos ni experimentos. Admirable, en todo caso, la tenacidad de Córdoba para dar a conocer su música a través de estos discos de producción independiente.

**MUSICA CONTEMPORANEA DE CAMARA, VOL. 6**

**OBRA DE JORGE CORDOBA**

*Tres piezas elementales.* Francisca Mendoza,

violín; Jorge Córdoba, piano.

*Cántaros.* Juan Carlos Lagunam, guitarra.

Tres piezas. Sergio Rentería, fagot; Pedro Tudón, piano.

Tema y variaciones. Horacio Franco, flauta de pico.

*Alternativas sobre un cuadro de Rodolfo Nieto.* Jorge Córdoba, piano.

Tema y variaciones. Viktoria Horti, violín; Juan Carlos Laguna, guitarra; Valeria Thierry, contrabajo.

Sin marca/Sin número de serie.

## SOLUCIÓN DEL CRUCIPAUTA DEL NÚMERO ANTERIOR



### CRUCIPAUTÓLOGOS VENCEDORES

Publicamos las soluciones del Crucipauta del número anterior y damos a conocer a los ociosos vencedores del certamen: 1) Sin ninguna laguna: Enrique Aracil, Juan Arturo Brennan; 2) Con sólo dos lagunas (13 horizontal, Orlo, y 16 vertical, Colla): Ulises y Eurídice Aguirre, Gerardo Deniz. Para todos ellos, libros musicales, discos compactos y nuestra felicitaciones por su sapiencia y su ocio tesonero.

## LA MUSA INEPTA



La Musa Inepta, en toda su desenfadada ampulosidad, de la bienvenida a la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, cuya presencia en el Teatro de Bellas Artes ha dado motivo a otro texto crítico más que digno de ser citado en estas amarillentas páginas. De nuevo, el espacio original es la página cultural de *Excélsior*, y de nuevo, el autor es Gabriel Rodríguez Piña. Con motivo de la interpretación de la orquesta pittsburguesa a la Primera sinfonía de Mahler, con Lorin Maazel en los controles, el cronista en cuestión afirmó en su columna:

“Pero gracias a Mahler mismo que en el final de esta obra hay una gran fuerza potencialmente cuantificable en la interpretación, pero que en Maazel no logró magnetizarse entre sí, porque de nuevo sus percusionistas le fueron ajenos durante casi todo el tiempo, aunque no deja de ser emotivo de que los ocho cornos franceses puestos de pie retribuyeran al corazón triste y enfermo de Mahler anhelante de esferas cada vez más altas.”

Respecto a este singular texto, La Musa Inepta ha averiguado algunas cosas que bien vale la pena citar. Se sabe de buena fuente que Lorin Maazel no utiliza esas pulseritas de cobre utilizadas más que nada para engañar bobos; es por eso que no logró magnetizarse entre sí durante su ejecución de Mahler. Por otra parte, los archivos consultados por la Gordita dueña de estas páginas indican que el corazón de Mahler no estaba ni triste ni enfermo al componer su sinfonía *El Titán*; por esos meses, recién había tenido un soberbio *affaire* con la esposa del nieto de Weber, y lo habían nombrado director de la Opera de Budapest. De donde sí andaba triste y enfermo era del intestino, que le fue operado ese verano, con éxito. Quizá se puso triste y enfermo del corazón al leer el texto citado arriba. (Nota: no fue posible cuantificar la fuerza del final de la sinfonía, porque se nos descompuso el Ruidómetro-Megalómano-Romántico.)

La Musa Inepta informa con singular pena que alguien ha estado cabeceando

erróneamente a José Antonio Alcaraz. Un lunes cualquiera, en su habitual columna en *Proceso*, nos encontramos con lo siguiente:

### música

#### DOS COBERTURAS Y BATIZ

José Antonio Alcaraz

Al examinar la —ya muy numerosa— discografía de Enrique Bátiz, surge una grabación bajo el título: *Oberturas Famosas* (Vol. II DDD-Alfa

El texto mismo se refiere a música como *Las bodas de Fígaro* y *Leonora No. 3*, que según las noticias más frescas, son oberturas. Para orientación del anónimo responsable de tal cabeza, van algunas coberturas de verdad, aunque no sean musicales:

1. Las coberturas de chocolate (artificial) que traen los Gansitos Marinela.
  2. Las coberturas (muy deficientes) que hacen los defensas de nuestra H. Selección Nacional de fútbol.
  3. Las coberturas (insuficientes) de nuestros seguros de gastos médicos.
- Por desgracia, ninguna de ellas sirve para preceder una ópera.

Al lunes siguiente, quedó de manifiesto la mala leche del cabecero (o cabecador, o como sea) de *Proceso* en contra de José Antonio Alcaraz, ya que no contento con el asunto de las coberturas que no cubren, en su siguiente colaboración le obsequió esta lindura:

### música

#### DEL "NEW DEAL" A MALCOLM X

José Antonio Alcaraz

Dignidad. La dignidad. Musical. Lo musical. Primeras palabras que acuden a la conciencia

Esta vez, la nota en cuestión tenía como protagonista a la espléndida Marian Anderson. Una cosa es que la noble cantante haya tenido la piel oscura y un carácter muy aguerrido, y otra que se le compare con Malcolm X, que además ni cantaba ni nada. La Musa Inepta, a quien le han cambiado la cabeza varias veces por razones estrictamente terapéuticas, se solidariza desde este espacio con José Antonio Alcaraz, quien con plena justificación debe estar pidiendo la cabeza (la correcta) del responsable de las cabezas. ¿Queda claro? Gracias.

Del delicioso boletín que la oficina de prensa de Bellas Artes produjo con motivo de la reciente visita a México de Lorin Maazel (sí, el que no se magnetiza entre sí), extraemos un pasaje singular:

“Experto en ópera, Lorín (*sic*) Maazel actualmente conduce solo (*sic*) en La Scala. Sus películas ‘The losey Don Giovanni’ y ‘The Rosi Carmen’ abrieron un camino para la popularización de la ópera.”

La Musa Inepta ha escuchado, en más de una ocasión, aquello de que *traduttore, traditore*, pero esto es ridículo. Menos mal que al tergiversador responsable no se le ocurrió improvisar más a fondo y poner cosas como “The lousy Don Giovanni” y “The racy Carmen.”

J.A.B.

En su próximo número

**pauta**  
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará entre otros materiales:

- **Vera Muench:** Alemania: veinticuatro horas al día.
- Correspondencia entre **Schoenberg y Kandinsky.**
  - Cartas de **Luigi Nono.**
- **Jan W. Morthenson:** Dilemas estéticos de la música electrónica.
  - **José Balza:** Pérez Prado.
- **José Eduardo Martins:** Las muertes del intérprete.
- Poesía de **Hector Carreto, María Baranda, Mariana Bernárdez y Alfredo García Valdez.**

## COLABORADORES

- Pueden encontrarse poemas y textos de **Octavio Paz** nuestro Premio Nobel de Literatura 1990, en *Pauta* 9, 16, 18 y 34.
- **Juan Arturo Brennan** ha colaborado en las 48 entregas de *Pauta*.
- El poeta **Antonio Deltoro** ya había colaborado en *Pauta* 20 y 36. Recientemente apareció *Los días descalzos* (Editorial Vuelta), que recoge su obra poética publicada hasta el momento.
- **Fernando Álvarez del Castillo:** véase *Pauta* 44. Su programa “Pensamiento musical en la historia” se transmite por Radio UNAM FM los viernes a las 18:00 hrs.
- De y sobre **John Cage** (1912-1992) puede verse *Pauta* 2, 5, 9, 18 y 43.
- **Lan Adomian** nació en Ucrania en 1905 y murió en México en 1979, donde había llegado en 1957. Compuso ocho sinfonías, cantatas, abundante música para radio y para cine, *Le Matin des Magiciens*, obra sinfónica en que por primera vez se emplearon doce flautas y cuyo cuadro armónico está basado en el *tone-clusters* completo, o sea, en el uso simultáneo de los doce tonos.
- **David Medina**, joven poeta y crítico mexicano, ha colaborado en *Vuelta* y otras publicaciones. Fue becario del FONCA y actualmente trabaja en Publicaciones del CONACULTA.
- **Jean-Jacques Pécassou:** véase *Pauta* 46.
- **Erik Satie:** véase *Pauta* 2, 16 y 35.
- **Luis Buñuel** (1900-1983), uno de los grandes cineastas del siglo, nació en España y desde los años cuarenta vivió en México, donde murió. Sobre su vida, su cine y sus ideas puede verse su libro de memorias, *Mi último suspiro* (Diana: México, 1983).
- **Juan Ramón Jiménez** (Moguer, España, 1881-Puerto Rico, 1958), uno de los más importantes poetas de la lírica española del siglo XX, recibió el Premio Nobel de Literatura en 1956.
- **Ingenio full time**, vanguardista, maestro de la excentricidad literaria, **Ramón Gómez de la Serna** (Madrid, 1888-1963) escribía cinco artículos y aún cinco libros al mismo tiempo. Puede

- llenarse una biblioteca con puros títulos suyos.
- **José Bergamín** (1895-1984), poeta y ensayista español cercano a Gómez de la Serna, marcó la transición entre la generación del 98 y la del 27. Durante los años cuarenta vivió en México, donde colaboró en varias obras con Rodolfo Halffter y fundó la Editorial Séneca.
- **Fray Luis de León** (1527-1591), poeta y erudito agustino, es una de las figuras más importantes del renacimiento español. En su obra, de gran religiosidad y misticismo, se advierte la influencia de Platón, Pitágoras y Horacio. Perteneció a la escuela salmantina, que se oponía a la ampulosidad de la escuela sevillana. Entre sus obras: *Los nombres de Cristo, La perfecta casada, Noche serena.*
- **Genaro Estrada** (Mazatlán, Sinaloa, 1887-México, 1937), poeta (*Crucero*) y prosista (*Visionario de la Nueva España, Pero Galán*) de gran elegancia, fue embajador de México en España y desempeñó otros puestos en el servicio diplomático mexicano. Hizo crítica de arte, estudios históricos, varios ensayos sobre Neruo, tradujo a Jules Renard y formuló la famosa “Doctrina Estrada”.
- Sobre **José Juan Tablada** (1871-1945), uno de nuestros escritores más interesantes y significativos, véase *Pauta* 24. Guillermo Sheridan prepara la edición de sus obras.
- El compositor mexicano **Carlos Jiménez Mabarak** (1916) hizo estudios musicales en Chile y Bruselas. Es autor además de la bella y célebre *Balada del Venado y la luna* (1948), de un amplio catálogo que abarca la música sinfónica, el ballet, la ópera (*La guerra Rodríguez*), la música de cámara y la música vocal. Es uno de los introductores de la música concreta en nuestro país.
- **Manuel Enríquez:** véase *Pauta* 43.
- **Hilda Paredes:** véase *Pauta* 42. Recientemente estrenó su ópera *La séptima semilla.*
- **Juan Joaquín Pereztejada** (Veracruz, 1962), poeta y crítico, ha colaborado en *La Jornada Semanal, Revista de la Universidad, Tierra Adentro* y otras publicaciones. Ha obtenido

menciones honoríficas en concursos nacionales de poesía y cuento. Su poemario *Los refranes del jaranero* está por aparecer en el Fondo Editorial Tierra Adentro.

• ¿A poco hay que presentar a **Piotr Ilich Chaikovski** (1840-1893)? No, nos negamos. Mejor, a cien años de que bebiera el vaso de agua contaminada que lo mató, vamos a ponernos a oír de nuevo todos sus ballets, sus siete sinfonías —cuenta, y cómo no, la *Manfredo*—, su Concierto para piano núm. 1, su Concierto para violín, sus fantasías sinfónicas, su *Serenata* para cuerdas, su música de cámara, sus piezas para piano, sus canciones, su ópera *Eugenio Oneguín*... y se verá que no es culpa suya ser uno de los compositores más populares del mundo.

• Igual sucede con **Sergei Vasilievich Rachmaninov** (1873-1943): mejor, a cincuenta años de su muerte, repasamos sus cuatro conciertos para piano —sobre todo el segundo, cuyo éxito alivió al compositor de la parálisis depresiva en que lo había hundido el fracaso del primero—, su *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, sus preludios, sonatas y estudios para piano, su *Vocalise*, su *Trío elegiaco*, su *Sonata* para cello y piano. No hay mejor presentación ni celebración suyas. Si además tiene usted alguna grabación en que toque él, prepárese para el mayor deslumbramiento.

• **Igor Stravinsky**: véase *Pauta* 3, dedicada enterita a él. Recorrer el siglo XX es darse a cada rato de narices y orejas con la gran nariz y la gran música de Stravinsky.

• Los casi cien años que vivió el pianista polaco **Arthur Rubinstein** (1886-1982), intérprete por excelencia de Chopin y de tanta música, son un alto ejemplo de disfrute ininterrumpido del arte y de la vida.

• **Graciela Agudelo**: véase *Pauta* 43.

• **Jonathan Kramer** (E.E.U.U., 1942), musicólogo y compositor, estudió con Roger Sessions, Kirchner y Stockhausen, entre otros. Muchas de sus composiciones han sido editadas por G. Schirmer y grabadas por los sellos Orión y Opus One. Entre ellas: *Música para piano núm. 5*, *Música pro música* para orquesta y *Renacimiento* para clarinete e instrumentos electróni-

cos. Como musicólogo es autor de los libros: *Escuchar la música*, *El tiempo en la música y El tiempo en el pensamiento musical contemporáneo*. Actualmente es director de Estudios Superiores de Música de la Universidad de Columbia.

• **Carole Gubernikoff** (São Paulo, Brasil, 1949), musicóloga, estudió piano en Nueva York, teoría en la Escuela de Julliard y composición y musicología en Brasil. También estudió en París. Es autora de las tesis *Música y significado* y *Música y representación: de las duraciones al tiempo*. Es profesora de Análisis Musical en la Universidad de Río de Janeiro y se ha especializado en las relaciones entre la música y el pensamiento filosófico, y en los procesos de composición del siglo XX desde Debussy, Stravinsky y Webern hasta Stockhausen, Cage o Ligeti.

• **Valerie Ross** estudió piano y composición en el Dartington College of Arts, la Universidad de Londres y la Royal Scottish Academy of Music and Drama. Ha sido compositora invitada en festivales musicales de Estados Unidos, Londres y Darmstadt. Entre sus obras más recientes se encuentran la ópera *Embattled Garden*, estrenada en Japón en 1992, *Tathagata*, para conjunto de instrumentos orientales y occidentales, y *Fatamulgana*, teatro musical que inauguró el Festival de Artes de Sutra en Kuala Lumpur.

• Sobre el compositor y crítico musical peruano radicado en México **Aurelio Tello** (1951) puede verse *Pauta* 11, 14, 15, 17, 18, 19, 23, 26-28 y 31.

• **Eduardo Lizalde** ya ha honrado a *Pauta* con sus colaboraciones poéticas y operómanas en las entregas 24, 29, 35, 37-40 y 42. Buen año ha sido este para nuestro tigre Premio Nacional de Literatura 1988, porque aparecieron su novela *Siglo de un día* (Editorial Vuelta) y su obra poética completa ya hoy incompleta *Nueva memoria del tigre* (*Poesía 1949-1991*) (Fondo de Cultura Económica).

• El dibujante y pintor **Isaac Víctor Kerlov** ya nos había hecho favor de inventarnos los pentagramas del número 4.



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*

GUITARRA

- D. No. 54 VÁZQUEZ, Hebert  
*Elegía*

PIANO 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 PIANO

- D. No. 60 MONCAYO, José Pablo  
*Sonata*

VIOLA Y PIANO

- 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 PIANO

- 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 sopranino, 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 tacambarensia 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  
*Oberura* 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*

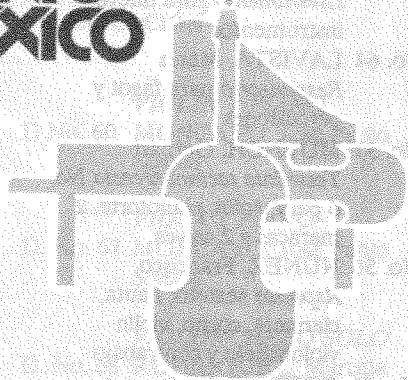
- E. No. 30 SANDI, Luis  
*Díptico*

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.

# TRIO MEXICO



*catán sandi muench  
lavista lavalle*

De venta en las  
principales casas de  
música



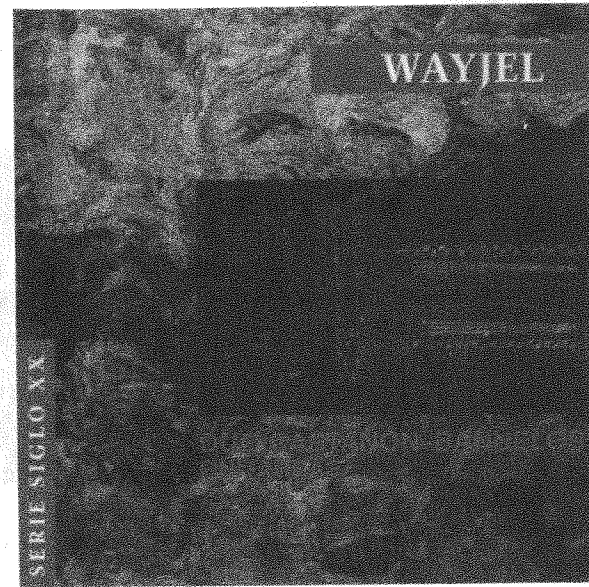
De venta en las  
principales casas de  
música

HORACIO  
FRANCO  
Música mexicana  
para flauta de pico



De venta en las  
principales casas de  
música

Obras de  
compositores  
mexicanos

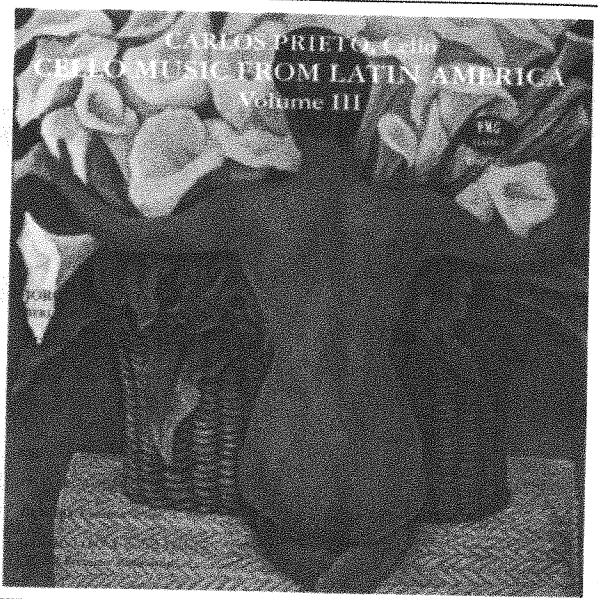


De venta en las  
principales casas de  
música

CARLOS PRIETO

Cello

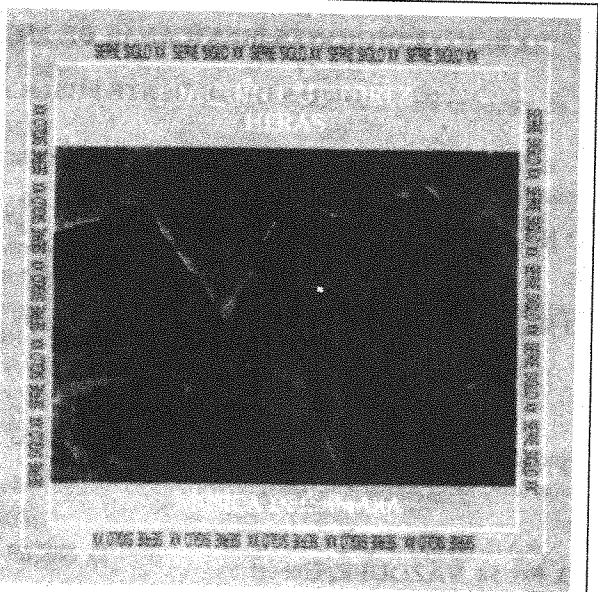
Cello music from  
Latinoamerica  
Obras de Castro,  
Ponce, Lavista,  
Chávez, De Elfas y  
Garrido-Lecca



De venta en las  
principales casas de  
música

JOAQUÍN  
GUTIÉRREZ  
HERAS

Música de cámara



De venta en las  
principales casas de  
música

*A mi amable discipula Srta MARIANA OLMEDO*



34967

*Propiedad de los Editores*

*Fr. 2.50*

*MILANO. Establecimiento musical F. LUCCA*

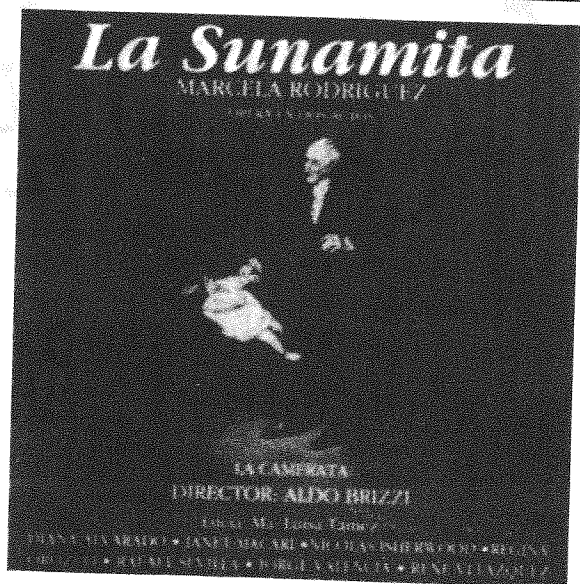
Daniel Catán  
Homenaje a Octavio Paz



*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

Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

# EL Alcaraván



Vol. IV, Num. 14 julio-agosto-septiembre de 1993

\$ 5.00

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ENTREVISTA A  
FRANCO  
DONATONI

CASTAÑÓN:  
KAFKA  
Y LA MÚSICA

PECASSOU:  
EL DISCURSO DE SATIE

ROSSINI:  
UNA SORPRESA,  
UNA RECETA  
Y VARIAS NOTAS

DEBUSSY  
Y LA MÚSICA  
ORIENTAL  
POR RICARDO  
MIRANDA

GUJARO:  
MEMORIA  
DE UN  
LOCUTOR  
DE RADIO

NOTAS DE  
BRENNAN,  
GUTIÉRREZ HERAS  
Y MELO

POEMAS DE CAGE, XIRAU Y SOSA

UN CRUCIGRAMA MUSICAL

HERCHET: POLIFONIA ES TAREA

LA MÚSICA DE  
LOS JOVENES  
COMPOSITORES  
LATINOAMERICANOS  
POR AHARONIAN

ABRIL-JUNIO DE 1993



46



N.º 1500

## LECCIÓN DE MÚSICA

### INSTRUMENTACIÓN

De una carta a Mme von Meck, Clarens  
5 de marzo (17), 1878

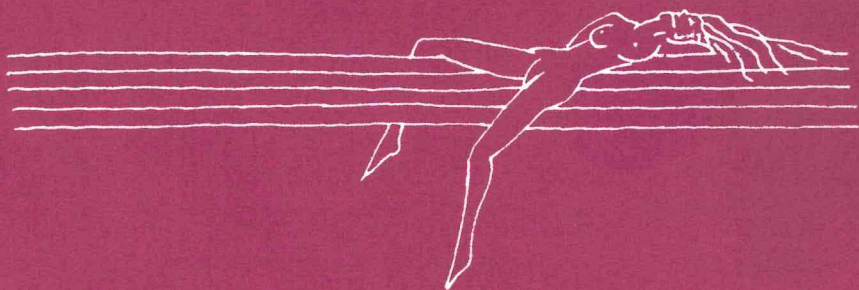
**M**e pregunta cómo manejo mi instrumentación. Nunca compongo en abstracto; es decir, el pensamiento musical nunca aparece más que en una forma externa adecuada. De esta forma invento la idea musical y la instrumentación simultáneamente. Así resolví el scherzo de nuestra sinfonía [*Cuarta Sinfonía*] en el momento de su composición —exactamente como usted lo oyó. Es inconcebible excepto como pizzicato. De tocarse con el arco, perdería todo su encanto y sería un mero cuerpo sin alma.

En cuanto al elemento ruso en mis obras, puedo decirle que no es infrecuente que inicie una composición con la intención de introducir en ella alguna melodía folklórica. A veces llega por su propia voluntad, sin que sea pedida (como en el finale de nuestra sinfonía). En cuanto a la presencia de este elemento nacional en mi obra, su semejanza con las canciones folklóricas en algunas de mis melodías y armonías se debe a que yo pasé mi infancia en el campo y quedé impregnado de la belleza que caracteriza a nuestra música folklórica rusa. Tengo una afición apasionada por el elemento nacional en todas sus expresiones. Resumiendo, soy un ruso en el más amplio sentido de la palabra.

P. I. Chaikovski

Traducción: Adriana Díaz Encizo

Imprenta Madero, S. A. de C. V.



CENIDIM



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes

Instituto Nacional de Bellas Artes



INBA