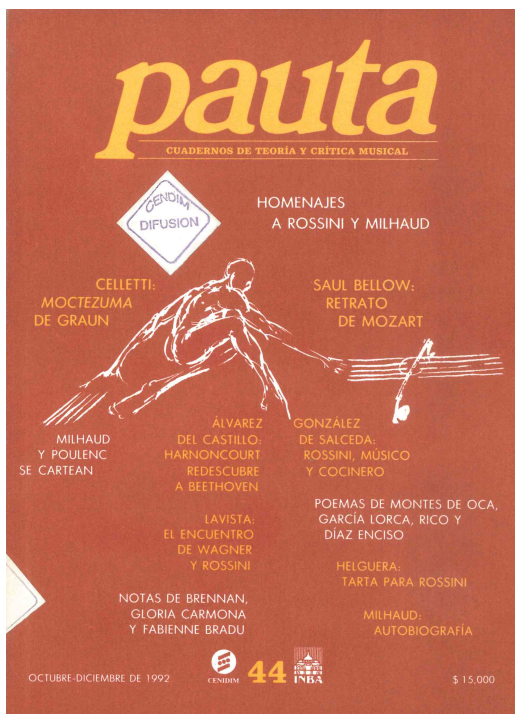


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 44. Cuadernos de teoría y crítica musical, octubre-diciembre de 1992, México:
Conaculta, INBA, Cenidim.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL



HOMENAJES
A ROSSINI Y MILHAUD

CELLETTI:
MOCTEZUMA
DE GRAUN

SAUL BELLOW:
RETRATO
DE MOZART



MILHAUD
Y POULENC
SE CARTEAN

ÁLVAREZ
DEL CASTILLO:
HARNONCOURT
REDESCUBRE
A BEETHOVEN

GONZÁLEZ
DE SALCEDA:
ROSSINI, MÚSICO
Y COCINERO

LAVISTA:
EL ENCUENTRO
DE WAGNER
Y ROSSINI

POEMAS DE MONTES DE OCA,
GARCÍA LORCA, RICO Y
DÍAZ ENCISO

HELGUERA:
TARTA PARA ROSSINI

NOTAS DE BRENNAN,
GLORIA CARMONA
Y FABIENNE BRADU

MILHAUD:
AUTOBIOGRAFÍA

OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1992



44



\$ 15.000

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

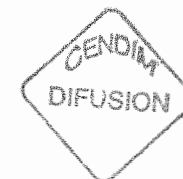
pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

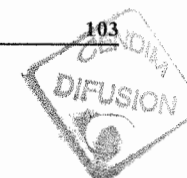
CENIDIM
DIFUSION

Vol. XI, octubre, noviembre, diciembre de 1992

SUMARIO



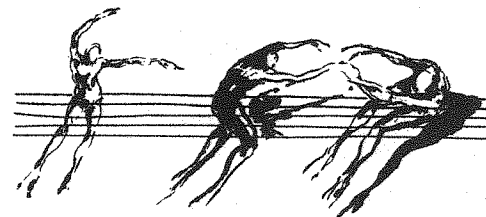
<u>Presentación</u>	3	Roberto Rico	
		Dos poemas	70
<u>ROSSINI</u>		Rodolfo Celletti	
• Cartas de Gioacchino	5	El Moctezuma de Karl Heinrich Graun	72
• Eduardo González de Salceda		Adriana Díaz Enciso	
Rossini: músico y cocinero	11	Una canción para Louis	80
• Paul Henry Lang		<u>MILHAUD</u>	
Rossini	25	• Luis Ignacio Helguera	
• Mario Lavista		Cien años de Milhaud	82
Rossini y Wagner	33	• Milhaud	
• Luis Ignacio Helguera		Autobiografía (fragmentos)	84
Tarta para Rossini	36	• BUZÓN DE PAUTA	
Marco Antonio Montes de Oca		Correspondencia entre	
Fondo irreal	41	Milhaud y Poulenc	90
Saul Bellow		<u>NOTAS SIN MÚSICA</u>	
EL acertijo de la personalidad		Fabienne Bradu	
de Mozart	42	Felipe Villanueva de	
Federico García Lorca		Consuelo Carredano	101
Elegía del silencio	56	Gloria Carmona	
Fernando Álvarez del Castillo		Felipe Villanueva de	
El poder de la resurrección en		Consuelo Carredano	
Harnoncourt (Beethoven)	59		



música seria y sublime, el expresionismo alemán, el simbolismo y el impresionismo de Debussy, y preconizaba el retorno a la estética del music-hall, del café-concert y del circo. "Lo que el público te reprocha, cultivalo, eres Tú", aconsejaba Cocteau a sus amigos músicos. Sin embargo, sus ideas "revolucionarias" no constituyeron jamás un plan de acción del grupo. La revolución musical se manifestó más en el espíritu que en el papel pautado. Ninguna de las obras del grupo representa una verdadera "ruptura" con la tradición. Más aún, si tuvieramos que señalar un punto común entre ellos, sería sin duda alguna, su defensa de una tradición, característica permanente de la música francesa. Milhaud mismo ha dicho que la politonalidad la encontró en algunas obras de J. S. Bach. Para él la tradición se llama Couperin, Rameau, Berlioz, Bizet, Chabrier y Satie. De ahí la simplicidad al delinear sus melodías, la sutileza de sus armonías y la claridad en su orquestación. El "Grupo de los Seis" (que en realidad son cuatro: Milhaud, Poulenc, Honegger y Auric) logró abrir plenamente la estrecha puerta, entreabierta ya por Satie, que apenas dejaban vislumbrar los torrentes de *El Oro del Rin* y las aguas perfumadas de la música de Debussy. En este sentido fueron, a excepción tal vez de Honegger, músicos antirrománticos, al igual que lo fue Stravinski quien en muchas de sus obras se revela como un pariente cercano al grupo. Todos ellos, sobre todo Poulenc, revelaron asimismo la sonrisa de la música. Publicamos también el inteligente y brillante acertijo mozartiano de Saul Bellow, el Beethoven de Harnoncourt por Alvarez del Castillo, y una reseña de Celletti sobre la ópera *Moctezuma* de Graun que se estrenó recientemente en nuestro país. Nos acompaña también la poesía de García Lorca, Roberto Rico. Marco Antonio Montes de Oca y Adriana Díaz Enciso. Un texto de Fabienne Bradu y otro de Gloria Carmona sobre la biografía de Felipe Villanueva de Consuelo Carredano, la indiscreta Musa Inepta y las imprescindibles reseñas de Juan Arturo Brennan cierran este número de *Pauta*. La lección de música es de Rossini y las pautas de Berrettini.

Mario Lavista

CARTAS DE GIOACCHINO



EL MEJOR MOMENTO PARA COMPONER UNA OBERTURA

Carta a un compositor desconocido
(Fecha desconocida)

Espera hasta la tarde antes de la noche abierta. Nada estimula más la inspiración que la necesidad, ya sea ésta la presencia de un copista esperando tu trabajo, o el agujón de un empresario jalándose el cabello. En mis tiempos, todos los empresarios de Italia estaban calvos a los 30.

Yo compuse la obertura de *Otello* en un pequeño cuartito del palacio Barbaja, donde el más calvo y fiero de los directores me había encerrado a la fuerza con nada más que un plato de spaghetti y la amenaza de que no se me permitiría salir vivo del cuarto hasta que hubiera escrito la última nota.

Escribí la obertura de *La Gazza Ladra* el mismo día de su estreno en el teatro, donde estaba preso por el director, y bajo la vigilancia de cuatro tramoyistas que tenían instrucciones de arrojar mi texto original por la ventana, página por página, a los copistas que esperaban abajo para transcribirlo. Si no producía páginas, tenían órdenes de arrojar mi cuerpo por la ventana.

Me las arreglé mejor con *El Barbero*. No compuse una obertura, sino que elegí una que había estado destinada para una ópera semi-seria llamada *Elisabetta*. El público quedó completamente satisfecho.

Compuse la obertura del *Conde Ory* mientras pescaba, con los pies en el agua, y en compañía del Signor Agnado, quien hablaba de las finanzas en España. La obertura de *Guillermo Tell* fue compuesta bajo circunstancias más o menos similares. Y en cuanto a la de *Mosè*, no escribí ninguna.

Traducción de Adriana Díaz Enciso



Gioacchino Rossini.



EL ESTADO ACTUAL DE LA MÚSICA
Carta a Leopoldo Cicognara, 12 de febrero de 1817

He aquí mis ideas sobre el estado actual de la música. Desde que le fueron añadidas cinco notas al clavicordio, he sostenido que una lamentable revolución se estaba fraguando en nuestro arte, el cual ya había alcanzado la perfección en aquel tiempo; no obstante, la experiencia ha demostrado que cuando deseamos por fuerza lograr lo mejor, caemos en lo peor. Haydn había comenzado ya a corromper la pureza del gusto introduciendo acordes extraños, pasajes artificiales y novedades atrevidas en sus composiciones, mas aún conservaba lo sublime y una belleza que parecieran excusar sus desviaciones.

Pero tras él Cramer y, finalmente. Beethoven, con sus composiciones faltas de unidad y desarrollo natural, llenas de rarezas arbitrarias, corrompieron completamente el gusto dentro de la música instrumental, y ahora, a pesar de los simples y majestuosos estilos de Sarti, Paisiello y Cimarosa, tenemos que Mayr los ha sustituido en el teatro por sus propias armonías, ingenuas y sin embargo viciosas, en las que la melodía principal es estrangulada por deferencia a la nueva escuela alemana, donde todos los compositores jóvenes ese preparan para escribir música teatral.

Muchos de nuestros cantantes, nacidos fuera de Italia, han renunciado a la pureza del gusto musical que nunca encontró raíces fuera de los confines de Italia, y han adoptado el estilo impuro de los extranjeros para satisfacer a las capitales europeas. Después han regresado, trayendo los gérmenes del mal gusto y diseminándolos.

Trinos, cabriolas, gorgoritos, saltos, abusos de semitonos, enjambres de notas, eso es lo que caracteriza al canto que prevalece ahora. Entonces la métrica, parte esencial de la música, sin la cual la melodía es incomprensible y la armonía cae en el desorden, es ignorada y atropellada por los cantantes. Estos sorprenden más que emocionan al público, y mientras en los buenos tiempos antiguos los instrumentistas buscaban hacer cantar a sus instrumentos, ahora los cantantes se esfuerzan por manejar sus voces como si fueran instrumentos. Mientras tanto el populacho, aplaudiendo ese mal estilo, hace de la música lo que los jesuitas hicieron de la poesía y la oratoria cuando prefirieron a Lucano sobre Virgilio y a Séneca sobre Cicerón.

Estas son mis ideas sobre el estado actual de la música, y le confieso que tengo poca esperanza en ver este divino arte emerger de la corrupción en la que está sumergido sin el derrocamiento total de las instituciones sociales. Como ve, el remedio podría ser entonces peor que la enfermedad.

Traducción de Ana García Bergua



VOCES MEZCLADAS EN LA IGLESIA
Carta a Franz Liszt. Passy, 23 de junio, 1865

Contesto, a vuelta de correo, tu preciosa carta del día 17, que es una muestra para mí de que el tiempo y la distancia no han debilitado tu afecto por el viejo hombre de Pesaro. Te estoy escribiendo ahora en mi idioma nativo, siendo éste el más apropiado para hacer aflorar y expresar los sentimientos de mi corazón. Empecé a quererte y admirarte en Viena en 1822, ¡un recuerdo tan querido para mí! Los años siguientes sólo han aumentado mi afecto por ti. Tu determinación de iniciar una carrera eclesiástica no me ha sorprendido. Más bien me ha inspirado. Oh, mi querido *Abbé Liszt*, permíteme ofrecerte mis sinceras felicitaciones por el sagrado camino que has tomado, que te asegura el mejor futuro posible. De cualquier forma, estoy seguro de que no abandonarás la música con que Dios te ha dotado, con tanta riqueza que la armonía del Cielo será siempre tu mejor escolta en esta tierra.

A propósito de música, no sé si has oído que compuse una *Messa di Gloria* en cuatro partes, que fue interpretada en el palacio de mi amigo, el conde Pillet-Will. Esta Misa la cantaron dotados artistas de ambos sexos, acompañados por dos pianos y un armónium. Los máximos compositores parisinos (entre ellos mi pobre colega, Meyerbeer, entonces aún vivo), la alabaron enormemente, más allá de lo merecido. Ellos quisieran que la orquestara con objeto de tocarla en alguna catedral de París. Estoy poco dispuesto a emprender un trabajo tal, habiendo puesto todo mi escaso conocimiento musical en esta composición, y habiendo trabajado en ella con verdadera devoción. Existe, según me han dicho, una Bula *fatal*, promulgada por un Papa anterior, que *prohíbe* el que se mezclen los dos sexos en la iglesia. ¿Podría yo alguna vez consentir en oír mis pobres notas cantadas por desafinados niños sopranos, en lugar de mujeres que fueron educadas *ad hoc* para la música sacra y quienes, con sus voces puras y bien templadas representarían (musicalmente hablando) ángeles celestiales? Si me fuera dado vivir en el Vaticano, como a ti, me arrojaría a los pies de mi adorado Pfo IX para implorar la gracia de una nueva Bula que permitiera a las mujeres cantar en la iglesia junto a los hombres. Un paso de esta naturaleza le daría nueva vida a la música sacra, que está ahora en total decadencia. Es mi impresión que Su Santidad, quien, yo sé, ama la música y no desconoce mi nombre, adquiriría nueva gloria en el paraíso emitiendo dicha Bula, y los católicos de todos los países lo bendecirían por este acto de justicia (puesto que ambos sexos se mezclan al asistir a misa) y verdadera sensibilidad armónica. Nuestra santa religión, aunque algunos canallas quisieran pisotearla, permanecerá en toda su sublimidad, y la música será siempre un gran auxilio para el devoto.

Como un sacerdote valiente, querido amigo, únete a mí, y tratemos de obtener de Su



Santidad una gracia que debe estar doblemente cerca de tu corazón, como servidor de Dios y como músico. Me doy cuenta de que he abusado de tu tiempo con esta extensa carta. Me despido entonces bendiciéndote, y diciéndote que nadie te quiere más que yo.

Trad.: A.D.E.

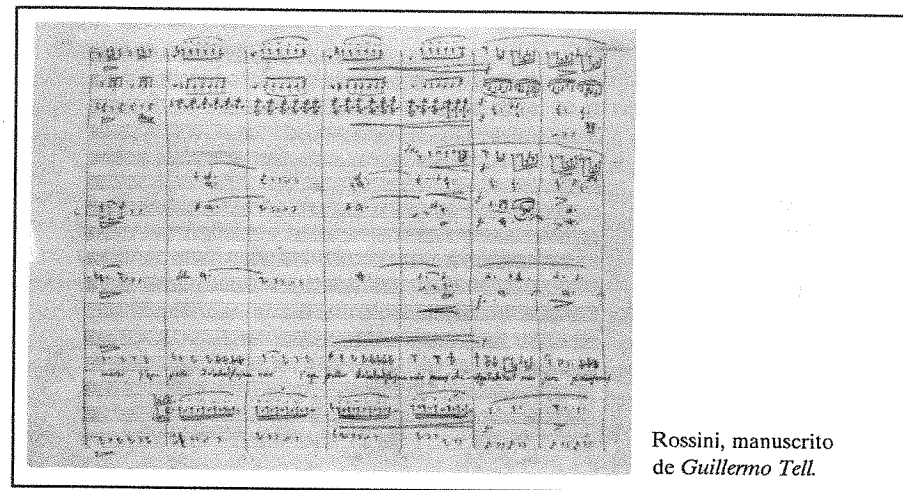
RAMEAU

De: Carta a Mme Stephen de la Madeleine, Passy,
4 de septiembre de 1862

Pedirme que apoye la erección de una estatua a nuestro inmortal Rameau es, como decimos nosotros, “una invitación a una boda”. Créame, soy un ardiente admirador de este hombre ilustre. Rindió tan grandes servicios al arte musical que uno tendría que ignorarlos por completo para no aferrarse con anhelo a la única manera de hacerles honor. Las producciones dramáticas, las deliciosas composiciones para clavicordio siempre ejecutadas en mi casa por su mejor intérprete, Mme Tardieu, han sido y serán el objeto de mi admiración constante y placer. *Fiat lux*, digo. ¡Que la estatua se erija!

Asociándome con su noble impulso, le mando la expresión de mi gratitud.

Trad.: A.G.B.



Rossini, manuscrito de *Guillermo Tell*.



REQUERIMIENTOS PARA SER CANTANTE DE ÓPERA

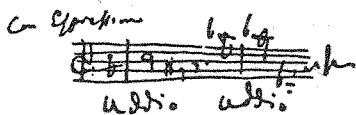
De: Carta a Ferdinando Guidicini, Bolofia

12 de febrero de 1851

Quiero agradecerle su amable nota en la que hace una pregunta sobre música. Sin embargo, la pregunta es de expresión más que de sustancia, por lo que la despacharé brevemente. Diré que, para cumplir bien con su papel, el buen cantante debe ser un intérprete capaz de entender las ideas del compositor, que busque expresarlas con toda su habilidad y las invista de la brillantez que les es inherente. Por añadidura, los músicos sólo necesitan ser fieles ejecutantes de la partitura tal como está escrita. Pero sucede, y no sin frecuencia, que esta ejecución se distorsiona, echando a perder a menudo las ideas del compositor, robándoles la simplicidad de expresión que deberían tener.

Los franceses usan la frase *créer un rôle*. Esto es pedantería francesa, característica de aquellos cantantes que representan un papel principal en una ópera por primera vez y desean indicar que están poniendo el ejemplo a seguir por otros cantantes que podrían ser llamados después a representar el mismo rol. Aquí otra vez la palabra *crear* a duras penas resulta apropiada, ya que *crear* significa *extraer de la nada*. Por otro lado, el cantante ciertamente trabaja sobre algo, es decir, sobre la poesía y la música que no son de su creación.

Trad.: A.G.B.



ROSSINI: MÚSICO Y COCINERO



EDUARDO GONZÁLEZ DE SALCEDA

"El cisne de Pesaro", "Il Tedeschino", "Il Signor Crescendo", "El Júpiter de la música", "El Señor Estrépito", "el Voltaire de la música", "el Dios de la Armonía", "el Sol de Italia", son algunos de los epítetos que sirvieron para calificar a Gioacchino Rossini.

La luminaria musical de Salzburgo, cuyo segundo centenario luctuoso se celebró el año pasado, opacó no sólo cualquier otro evento o efeméride en el ámbito musical clásico, sino incluso el popular sufrió las consecuencias ante la importancia del "suceso". La cauda del cometa aun se prolonga a este año, deslumbrando insistentemente el panorama musical y arrojando tristemente a un plano secundario el segundo centenario del nacimiento de Rossini.

Músicos y críticos se han ensañado con la figura de Rossini: se le ha echado en cara su "autoplágio" y la superficialidad de su música; se le reconoce únicamente por su trabajo en el campo bufo, género considerado menor ante la grandilocuencia de la ópera seria; se le achacan su negligencia al componer, su desgano al reutilizar una antigua obertura en una ópera nueva, su cinismo, postura muy cómoda ante sus responsabilidades como compositor y como artista consumado; su frivolidad y gula al dedicarse no sólo al buen comer sino a la escuela de alta cocina; su jocosidad derrochada a diestra y siniestra, su desfachatez en tratar de manera muy amistosa (y a veces displicente) a aristócratas y millonarios; su retiro prematuro del arte lírico, una terquedad obsecada que jamás se doblegaría, ocupándose solamente de piezas por encargo como el *Stabat Mater*, o bien componiendo por un gusto personal para sus veladas musicales. En fin, después de ser el compositor que dominó el mundo de la ópera en la primera mitad del siglo XIX, y cuya fama, como afirmaba Stendhal, iba a la par con la de Napoleón, desde Calcuta al Canadá, fue decayendo ante la ascendente estrella de Verdi, para luego ser menospreciado como un compositor mediocre.

Apenas a los 5 meses de haber contraído matrimonio, nació en el hogar de Giuseppe Rossini y Anna Guidarini su único hijo, Gioacchino Antonio, un 29 de febrero del año bisiesto 1792, circunstancia vista por muchos como su primera bufonería y explotada años más tarde por el compositor, pues en 1864, a los 72 años, celebró su decimoctavo cumpleaños. Para redondear la broma y como si hubiera sido voluntaria, su última excentricidad consistió en recibir a la muerte el viernes 13 de noviembre de 1868, día supersticiosamente fatal en Italia y otros países y equivalente a nuestro martes 13.

Desde niño lo distinguía ya su indiferencia y autosuficiencia, tanto que en la escuela, el pequeño Rossini era señalado por su flojera, desobediencia y espíritu camorrero, dejando huella en sus compañeros a tal punto que hacia el final de su vida, recibió la carta de un amigo de la infancia, quien, después de agradecerle el envío de una fotografía firmada, le escribió: "Aún tengo en mi cuello la cicatriz causada por una piedra que su muy ilustre Excelencia me arrojó cuando era más un tormento que un gozo para la humanidad".

Tuvo Rossini, en su aprendizaje, la experimentada guía del Padre Stanislao Mattei; sin embargo, hubo también visos de autodidacta, según lo relata el compositor de Pesaro en la entrevista que sostuvo con Wagner, en 1860: "Yo copiaba diligentemente las partituras de *La Creación*, *Las bodas de Fígaro* y *La flauta mágica*; a veces sólo transcribía la parte vocal; luego, aparte, en una hoja de papel, escribía un acompañamiento musical de mi propia invención, y, por último, lo comparaba con el original. Este método me sirvió más que todas las lecciones en el conservatorio".

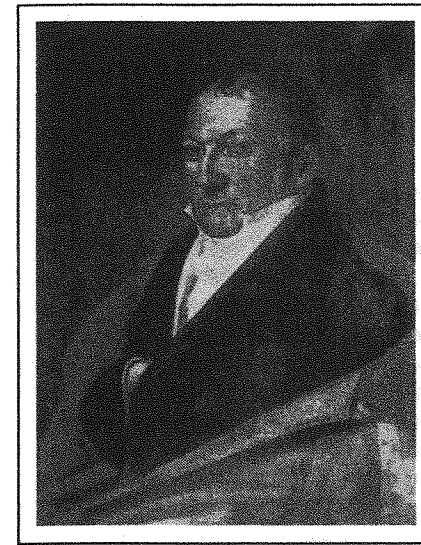
Ayer temprano fui a verle [Ferdinand Hiller], ¿y a quién habría de encontrarme sentado ahí? Rossini, grande, gordo, y en el humor más risueño. Realmente conozco a pocos hombres que puedan ser tan divertidos e ingeniosos como él, cuando quiere; nos tuvo riendo todo el tiempo. Le prometí que la Asociación Cecilia cantaría para él la Misa en *si-menor* (?) y varias otras obras de Sebastián Bach. Será realmente demasiado divertido ver a Rossini obligado a admirar a Bach. Él piensa, de cualquier forma: "diferentes países, diferentes costumbres", y está resuelto a aullar con los lobos. Dice que está fascinado por Alemania, y que una vez que obtiene la lista de vinos en el Hotel Rhine al anochecer, el camarero se ve obligado a mostrarle el camino a su habitación, o nunca conseguiría encontrarlo. Cuenta las más risibles historias de París y todos los músicos que están ahí, así como sobre sí mismo y sus composiciones, y cómo guarda el más profundo respeto por todos los hombres de hoy en día —de manera que uno realmente le creería, si no tuviera ojos para ver su cara astuta. Intelecto, animación e ingenio brillan en todas sus facciones y en cada palabra, y quienquiera que no lo considere un genio debería oírlo divagar de esta forma, para cambiar su opinión.

Trad.: A.D.E.

Mendelssohn



Ana Guidarini, madre de Rossini



Giuseppe, padre de Rossini

Poco antes de la aparición de la pubertad, es decir a los 13 años, Rossini causó la admiración de cuantos le oían cantar en las iglesias y salones de Bolonia. Su tío Francesco Guidarini, barbero de oficio, trató de convencer a los padres de Gioacchino para que lo castraran a fin de conservar esa bella voz de soprano que tanto lo distinguió y al mismo tiempo mejorar la precaria situación económica que padecía la familia, pues la vida de los castrados estaba generalmente llena de fama y riqueza. El "Ciudadano Vivazza"¹, como era conocido el padre de Rossini, estuvo a punto de acceder a tan sustanciosa propuesta, de no haber sido por la rotunda y salvadora oposición de la madre; de otra manera, la operación se hubiera efectuado y con ello no habría surgido seguramente el «Rossini compositor», porque hubiera formado parte de esa dudosa corporación de castrados o, con mayor exactitud, «descorporación», según las propias palabras del Maestro años más tarde.

¹ Giuseppe Rossini era apodado "Il Vivazza" por su temperamento vivaz, manifestado desde su temprana juventud. Una anécdota, quizás apócrifa, pero que retrata ese carácter fogoso, nos muestra a Giuseppe consumiéndose ansiosamente durante los prolongados y dolorosos trabajos de parto sufridos por su mujer aquel 29 de febrero. Se describe al Vivazza dirigiendo desesperadas súplicas a unas estatuillas de yeso que representaban a los apóstoles y que se encontraban en la alcoba contigua a donde se estaba llevando a cabo el alumbramiento. Parece que cuando Anna empezó a gritar de dolor, Giuseppe tomó violentamente su bastón e hizo añicos a uno de los apóstoles: así, con 3 gritos habían desaparecido ya sendas figurillas. Pero en el momento en que iba a ser destrozada la cuarta imagen, la del apóstol Santiago, llegó a sus oídos, en vez de un grito, un lánguido lloriqueo que salvó de la destrucción al santo: el niño había nacido. El Vivazza cayó de rodillas y externó su gratitud con estas sencillas palabras: "Gracias, mi buen Santiago, patrono de mi parroquia en Lugo, por haber venido desde tan lejos en nuestra ayuda...".

Otro personaje que intervino favorablemente para salvar, entre otras cosas, su carrera musical fue el hijastro de Napoleón, Eugenio de Beauharnais, virrey de Italia. Resulta que cuando llegó el momento para Rossini de ser llamado a cumplir con el servicio militar, durante el pleno auge de las guerras napoleónicas, el virrey francés, entonces establecido en Milán, excluyó al compositor del servicio de las armas, a fin de que pudiese dedicarse a actividades más pacíficas y elevadas, todo ello dado el entusiasmo que despertó en el gobernante, el melodrama jocoso *La pietra del paragone*. “La conscripción salió beneficiada, pues yo hubiera sido un pésimo soldado”, comentó Rossini alguna vez.

Cuando contaba apenas con 15 años, pudo ya Rossini demostrar que era poseedor de una memoria prodigiosa y deseando impresionar a una bella soprano aficionada, le prometió la copia de una aria; sin embargo, el director y tenor principal de la compañía que representaba la ópera, que guardaba el aria en cuestión, se rehusó a colaborar con él, al igual que el bibliotecario de la orquesta, por lo que el joven compositor se vio obligado a presenciar una función de ópera, escribiendo, de memoria, la totalidad de la obra con el acompañamiento de piano y una vez terminado el manuscrito, se lo presentó al envidioso tenor. “¡Imposible!, ¡el bibliotecario me debió haber traicionado!”, comentó, a lo que Rossini repuso: “Dejadme dos noches más en el teatro y también transcribiré la parte orquestal”. A partir de entonces, el tenor se convirtió en el protector del joven y le encargó la composición de una ópera: “Un talento tan agudo es mejor tenerlo a favor que en contra”, dijo. Incidentalmente esta anécdota deja entrever también la reputación que Rossini alcanzaría más tarde como caballero galante y que conservaría hasta una edad madura.

Esta anécdota también justifica la creencia de que Rossini alcanzó a componer, gracias a esa prodigiosa memoria, su *Barbero de Sevilla* en 13 días, pasando todo el tiempo de la composición vestido con su camisón y sin afeitarse. “¡Qué irónico!”, comentó un amigo, “¡que hayas escrito *El Barbero* sin haberte afeitado!”. “¡Pero si me hubiese afeitado —objetó Rossini—, hubiera salido y si hubiese salido no habría regresado a tiempo para terminar *El Barbero* en 13 días!”. Se sabe que esta ópera provocó el siguiente comentario de Wagner a un amigo, cuando asistieron a una representación: “¡Cómo me gusta Rossini! Pero no se lo digáis a mis wagnerianos —inunca me lo perdonarían!”. Por su parte, Rossini alguna vez se expresó así respecto de la música de Wagner: “Es un compositor que tiene momentos hermosos y horrorosas medias horas”.

Tenía Rossini 23 años en la época en que se ensayaba su décimo sexta ópera *Torvaldo e Dorliska*, compuesta para la temporada de Carnaval en el Teatro Valle de Roma. Rossini acudió a la barbería, quedando sorprendido por las palabras con las que se despidió su barbero: “Hasta la noche, Maestro”. Rossini se detuvo en el umbral de la puerta e inquirió. “¿Hasta la noche?” A lo que el barbero contestó: “Pues sí, Maestro. Esta noche es el primer ensayo de *Torvaldo* con la orquesta, ¿no es así?” “¿Y qué tiene que ver *Torvaldo* con esto?”. “Pues yo toco el primer clarinete en la orquesta”, repuso el virtuoso. Ciertamente esa noche el barbero estaba sentado ante el atril del primer clarinete. A medida que el ensayo progresaba, todos comentaban que Rossini discutía muy cortésmente con el barbero sobre sus errores, mientras que con los demás miem-

bros de la orquesta se encolerizaba cuando se equivocaban. Pero, ¿quién se atrevería a hacer enojar a un hombre que blande una filosa navaja de afeitar en su garganta todas las mañanas?

La vida sentimental de Rossini estuvo matizada por diversas correrías, pero aún así se mantuvo en matrimonio las únicas dos ocasiones en que se casó. Cuando llegó a Nápoles, entró en contacto con Isabella Colbran, que había sido contratada por el empresario napolitano de origen milanés Domenico Barbaia, de quien fuera amante, aunque también otorgó sus favores al rey de Nápoles; sin embargo, ambos se vieron abandonados por la diva ante la carismática presencia del compositor en esa ciudad. Después de 7 años de vivir juntos, el Maestro la desposó en 1822. Un año después visitaron la capital francesa, donde permanecieron por un tiempo para luego seguir su camino hacia Londres; al cruzar el Canal de la Mancha, Rossini sufrió lo indecible en este trance transitorio; fue tan amarga su experiencia que juró nunca volver a poner un pie en una embarcación, exceptuando lógicamente cuando tuviera que regresar a Calais, pues no pensaba permanecer por mucho tiempo en la Gran Bretaña. Todavía, como secuela de aquella talasofobia, el compositor se vio en la necesidad de guardar cama durante una semana.

Con el tiempo, la voz de Isabella empezó a decaer y la fama se volvió en su contra. Rossini y la Colbran se separaron legalmente en 1837; no obstante, en su última enfermedad, la cantante española pronunciaba una y otra vez el nombre de su exmarido. Por su parte, Rossini se hacía informar diariamente del estado de Isabella, quien al expirar, dejó sumido en una gran consternación al compositor, que se consoló rápidamente, contrayendo matrimonio al año siguiente, esto es en 1846, con la francesa Olimpia Pelissier, la cual lo sobreviviría por 10 años. Ella fue un gran apoyo y consuelo para Rossini durante los difíciles tiempos de enfermedad y de depresiones mentales, época llamada “de los años oscuros”. Una vez mejorado de la crisis y resurgido su ánimo jocoso, Olimpia será una excelente y entregada compañera.

A pesar de haber creado una escuela más exigente y complicada para la voz, Rossini difícilmente se apartaba de la educación tradicional que heredó de sus maestros; por ello, no pudo acostumbrarse a la tendencia de los tenores a cantar las notas más agudas con voz de pecho, olvidando la dulce voz de cabeza que se empleaba cuando el compositor aún era joven. Sin embargo, la voz de pecho era ciertamente más penetrante. Cuando el tenor Enrico Tamberlik, el primero en usar sonidos estentóreos con voz de pecho, realizó una visita a Rossini, éste dijo a su sirviente antes de recibirlo: “Gustoso lo recibiré, a condición de que deje su ‘do’ afuera con los abrigos y se lo lleve cuando se vaya”.

En *El libro de mis recuerdos*, el mexicano Antonio García Cubas relata lo siguiente acerca de la presencia de Enrico Tamberlik en México: “...nos reunía bajo la fresca sombra de las frondosas arboledas del Tívoli de San Cosme el buen amigo y caballeroso Enrique Tamberlick, el mimado, por la excelencia de su arte, de la inteligente sociedad mexicana, y el amado, por su excelente corazón, de la turba de muchachos que, aclamándolo siempre, lo acompañaba de su morada al teatro y de éste a su morada. En ese ameno lugar saboreábamos, más que los exquisitos manjares, la interesante relación de

la vida artística del gran cantante, entre cuyas peripecias contábanse algunas excentricidades del excelso Rossini, quien, al fin, le permitió que diese el famoso do de pecho y el re bemol en las óperas que quisiese, gracia otorgada en virtud del hermoso timbre y grande extensión de aquellas notas, oportunamente lanzadas en el *Guillermo Tell* y en el *Otello*.

En el mismo libro, García Cubas también hace referencia a la ocasión en que fue improvisadamente inaugurado el Teatro Nacional en uno de los salones del Palacio Imperial el 4 de noviembre de 1864, festejando el onomástico de la emperatriz Carlota, para lo cual se representaría el *Don Juan Tenorio*, del español José Zorrilla, poeta de la corte. Al hacerse presente la pareja imperial, se interpretó una fanfarria del gran Rossini, compuesta en honor de los monarcas.

Contaba Rossini con 37 años cuando se retiró del arte lírico y mucho se ha conjeturado al respecto: sin embargo, lo único cierto que se sabe es el comentario que cita Fétis como la respuesta que el compositor daba a aquéllos que lo animaban a proseguir su carrera operística: "Un éxito no añadiría nada a mi fama, pero un fracaso podría dañarla; ni necesito lo primero, ni quiero exponerme a lo segundo".

Con el retiro de la composición operística, Rossini se dedicó a la composición culinaria, de la que el Maestro se ufana. Entre sus recetas se destacan los "Canelones Rossini", los "Huevos Rossini" y, principalmente, el "Tournedos Rossini", un apetitoso corte de carne aderezado con foie-gras, considerado por algunos como una verdadera herejía gastronómica. Aunque no todos compartían la misma opinión, los parisinos se preciaban de asistir a las pantagruélicas cenas del orgulloso chef. Richard von Metter-

Atribuyes la serie de fracasos de que han sido víctimas nuestros mejores compositores durante varios años a la debilidad de sus *libretti*. Tienes razón, pero hay otro motivo: dichos compositores no tienen un talento completo. Algunos —Masse, por ejemplo—, carecen de estilo, de una concepción amplia. Otros —David [Félicien], supongo— carecen de experiencia musical y entendimiento, de alma. Aún el más fuerte carece del medio principal que debe tener el compositor para hacerse comprensible al público de hoy: el don melódico, que ha sido realmente mal denominado como "idea". Puedes ser un gran artista sin tenerlo, pero entonces debes renunciar al dinero y al éxito popular. Pero también puedes ser alguien superior y poseer este precioso don; ahí está Rossini. Rossini es el más grande de todos porque tiene, como Mozart, todas las cualidades: nobleza, estilo y, finalmente... el sentido melódico.

En lo que respecta a Rossini, tiene su *Guillermo Tell* —su sol—; *Conde Ory*, el *Barbero* y un acto de *Otello* —sus planetas—. Por ellos podemos perdonarle el terrible *Semiramide* y todos sus otros pecados.

Trad.: A.D.E.

George Bizet
A su madre, 19 de marzo, 1859.

Cara Marietta.

Tono venuto ai Capri tua per
le dote e condurti a pranzo
Da Dubray che ha imparato
un eccellente gongetto, ma di Dio!
Il ritorno del tuo Ineffabile (dopo
una lunga aspettativa) ha fatto
voramente, e vullim' amungut
ha gongetti in vita.
Alto agomento
Il Barone Delmar, vorabile uomo
domani sera alla sua società per
cantare un Cajo di popo tipo.

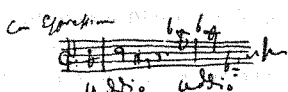
To l'Almanico che è l'ultimo giorno
e' ancora a te e' alla tua presenza
tutte quelle delitti che ho fatto
y
tu lo amico
P. Rossini
Da Capri tua li 14 Gen 1832

P. l. Ho speso che mi non
si vede ed i parti add.

Con affetto
Rossini

come vedi ho bisogno di una
ritorta quella sera stessa per
ripegare in caso tu mi ritra
tutti, addunque al ricovero
della rappresentazione al
Teatro vice ritorta, e con
sui quella favorevole.

A Maria
Maria Malibran
Celebre Compositrice Cantante, Soprano
Pitica, Danzista, Solista, Declamatrice,
Danzatrice etc, etc etc.



Carta autógrafa de Rossini a María Malibrán.

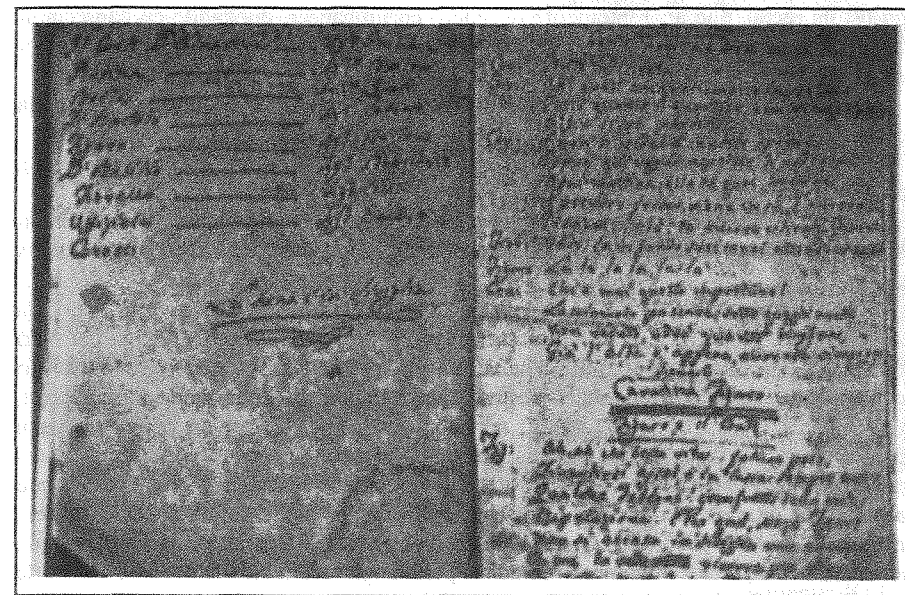
nich, embajador de Austria ante la corte de Napoleón III, rememoraba aquellos banquetes: “¡Me entran escalofríos cada vez que me acuerdo!”; por su parte, el compositor francés François-Daniel-Esprit Auber comentaba: “Rossini es un gran músico y hace tan hermosa música como pésima cocina”.

Un detalle más en la misma línea fue el que aconteció en febrero de 1813, Rossini se encontraba en Venecia componiendo la ópera *Tancredi* para el Teatro de la Fenice; estando bajo la presión del inminente estreno, el maestro aprovechó los 18 minutos de espera necesarios para la cocción de un arroz, en componer el recitativo “O patria” y el aria “Di tanti palpiti”, que serían la presentación del héroe ante el público; es por este motivo que “Di tanti palpiti” es conocida como el “aria del arroz”.

También en una carta a un amigo, Rossini hace el siguiente elogio de las trufas, hongos muy valorados por su paladar: “Seguramente os interesará más que mi ópera el invento de una ensalada que preparé hace poco... las trufas con la salsa y la ensalada producen un aroma que eleva a todo buen ‘gourmand’ al éxtasis. Un cardenal, a quien he conocido estos días me dio la bendición apostólica por el invento de ese plato. La trufa es realmente el Mozart de las setas”. Como consecuencia de toda esta labor culinaria, y paralelamente al crecimiento de su fama, por el placer (que no vicio) de la gula, creció desmesuradamente su abdomen, el cual fue enorme blanco de sátiras de los caricaturistas y del escritor Teófilo Gautier, quien afirmaba que semejante barriga no dejaba ver a Rossini sus propios pies.

Una vez retirado del ambiente operístico, Rossini realizó diversos viajes por algunas ciudades europeas. Para recorrer la corta distancia entre Bruselas y Amberes, el Maestro subió a un primitivo tren de la revolución industrial y su amarga experiencia quedó reflejada sarcásticamente en la pieza para piano “Un petit train de plaisir”, que forma parte del *Album des enfants degourdis* y que describe de la siguiente manera la angustia que el compositor sintió en aquella ocasión: “La partida de la estación ferroviaria, el silbato diabólico, la dulce melodía del freno (pues por ella se sabía que aquella máquina infernal se detendría), un trágico descarrilamiento que produce varios muertos: los benditos que ascienden a disfrutar del Paraíso, los condenados que sufren las penas en el Averno y los parientes que rinden honras póstumas a sus difuntos”. Rossini creó esta pianística ironía con base en sus temores personales. Así que cuando el compositor estaba pensando en instalarse en Passy, un amigo trató de disuadirlo, diciéndole: “¿Vivir ahí? ¡Qué idea! ¿No os dáis cuenta que el ferrocarril de circunvalación pasará por debajo de vuestras ventanas todos los días?”. “Pero no pienso subirme en él...”, respondió Rossini, recordando la aversión que tenía por los viajes en tren, la incomodidad de las bancas, el movimiento de los vagones y el peligro de los túneles. Entonces su amigo lo sentenció: “¡De cualquier manera, tendréis que oír constantemente el silbido de las locomotoras!”. “Mi querido amigo —contestó suavemente—, después del estreno de *El Barbero* quedé vacunado contra todos los silbidos del mundo”.

Alexandre-Marie Aguado, banquero de origen español naturalizado francés, fue asesor financiero, protector y amigo cercano de Rossini; en 1831 el compositor realizó un viaje a España por invitación del banquero. El monarca Fernando VII y su consorte María Cristina de Borbón aprovecharon la presencia del músico italiano para homena-



Libreto de *El Barbero de Sevilla* por Cesare Sterbini.

jarlo en el Palacio Real de Madrid. En aquella ocasión y una vez entrados en confianza, el rey, que fumaba constantemente, aún en presencia de la reina, ofreció su puro chupado y a medio consumir a Rossini, quien declinó tal honor con una reverencia de agradecimiento. “Cometistéis un error al no aceptar. Es una gracia que el soberano concede sólo a unos cuantos”, murmuró Doña María Cristina en dialecto napolitano al oído del Maestro, a lo que éste replicó: “Su Majestad: en primer lugar, yo no fumo y en segundo..., no puedo responder por las consecuencias”.

Paseaba Rossini por París con un amigo, cuando se topó con Meyerbeer, quien preguntó por su salud; a lo cual aquél contestó con un rosario de calamidades. Entonces Meyerbeer expresó el pesar de rigor en semejantes circunstancias y, despidiéndose, se retiró. En eso, el alarmado amigo lo urgió para que regresara inmediatamente a casa y se metiera en la cama. “Mi querido amigo —dijo Rossini—, me siento perfectamente, pero alegre tanto a mi colega Meyerbeer pensar que me encuentro en el umbral de la muerte que no tuve ánimos para desilusionarlo”. Curiosamente, Meyerbeer falleció cuatro años antes que Rossini y, sin embargo, un compositor aficionado, sobrino del artista francés, presentó al italiano una marcha fúnebre a la memoria de su célebre tío. Cuando Rossini vio la música, comentó al desilusionado familiar: “La partitura es correcta, pero me pregunto si no hubiera sido más agradable que vos hubiérais muerto y vuestro tío hubiera escrito la marcha”.

A principios de noviembre de 1868, Rossini sufrió dos intervenciones quirúrgicas de

una fístula rectal, que aparentemente degeneró en un cáncer, quedando en consecuencia muy debilitado. Este fue el punto de partida que más tarde y lleno de complicaciones, llevaría al gran compositor a la muerte.

Cuando el médico preguntaba a Rossini como se sentía, éste contestaba: "Abrid la ventana y arrojadme al jardín; ahí estaré bien, ya no sufriré más".

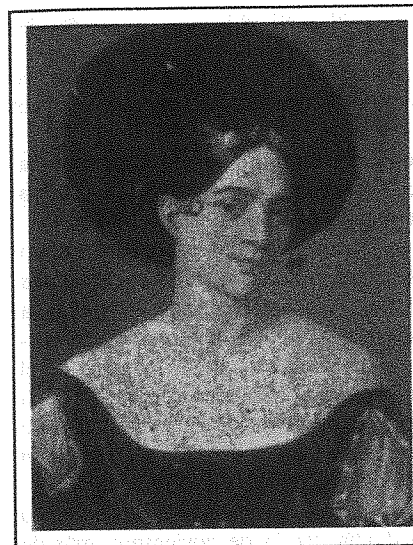
Michotte relata que, en un momento, enloquecido por el dolor, Rossini gritó: "¡Oh, comadre Muerte, comadre Muerte, ven ya por mí!"

De la casa imperial francesa y de la legación italiana acudían personas que preguntaban por la salud del compositor, quien se encontraba en su villa de Passy, en las afueras de París.

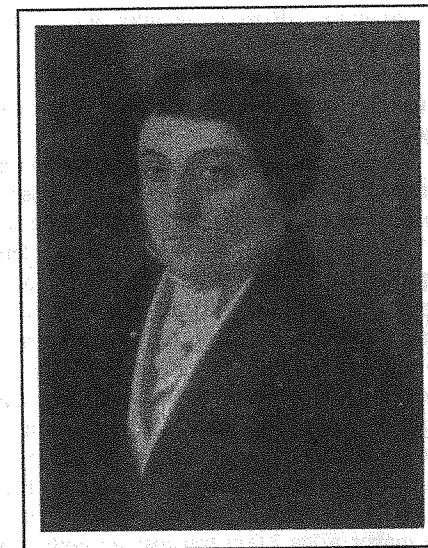
Un viejo amigo de Rossini, el nuncio papal Monseñor Chigi, fue a visitarlo con la intención de administrarle los últimos sacramentos. A regañadientes, Olimpia permitió que Chigi se aproximara a Rossini. Una vez enfrente del compositor, el prelado externó las siguientes palabras: "Querido Maestro, todo hombre, no importando su grandeza, debe a veces pensar en la muerte...", no había terminado de hablar, cuando Rossini llamó a su mujer, diciéndole: "Olimpia, llevaros a Monseñor fuera de aquí". Posteriormente fue la propia Olimpia quien trató, en vano, de convencer a Rossini para que recibiera los últimos sacramentos. Finalmente, un doctor asistente, de apellido Barthe, emprendió la difícil labor de convencimiento, hablándole a Rossini de la inutilidad, en cierto momento, de los mundanos remedios, para luego recomendarle al abate Gallet de Saint Roche a fin de que le administrara los últimos auxilios espirituales; después de un titubeo, Rossini accedió a recibirlo.

Cuando escuchó al clérigo, Rossini le dijo: "Tenéis una hermosa voz, Monsieur Abad". Gallet efectuó las preguntas de rigor en semejantes casos, incluyendo la de que si siempre había sido creyente. "¿Hubiera sido capaz de componer el *Stabat Mater* y la *Misa* si no hubiera tenido fe?", replicó el compositor. "Entonces héme aquí", dijo el abate. Más tarde, Gallet publicó un relato de esta escena: "Una vez concluida su confesión, el Maestro me dijo: 'Siga hablando. No me siento fatigado. Vuestra voz me ha hecho mucho bien. ¡Gracias! Me habéis librado de un gran peso. ¿Regresaréis pronto?', y besó mi mano a la manera italiana. Al oír mis palabras de despedida, Madame Olimpia regresó al cuarto y su esposo le dijo: 'Venid, mi pobre amiga; os estoy muy agradecido'. Y llorando, se abrazaron. En ese instante, ella agregó: 'Yo también me confesaré'. Entonces Rossini repuso: 'Monsieur Abate, es el clero italiano el que nos ha perdido...' pero Gallet lo disculpó así: '¡Oh, Maestro!, vuestro espíritu es demasiado grande y habéis vivido en un ambiente muy elevado para depender del comportamiento de los hombres...' y Rossini concluyó diciendo: 'He visto a los sacerdotes italianos muy de cerca. Si sólo hubiera tratado con sacerdotes franceses, hubiese sido un cristiano practicante'".

"Temí agotar demasiado al paciente —pues hablaba constantemente—, yo solté, —o más bien, me liberé de la mano que aún me asía—, y prometí regresar los siguientes días. Sin embargo, tuve el presentimiento de que serían muchos: la erisipela (sic) se había extendido por todo su cuerpo que no era sino una gran llaga que le producía sufrimientos espantosos.



La Malibran como Desdémona



Rossini

"Amigos devotos velaban su lecho de muerte; lo oían rezar continuamente: 'O Crux, Ave... Inflammatus... Pie Jesu... Paradisi Gloria'. Ya en la oscuridad de la noche, invocó a la Virgen al modo de los italianos: '¿Qué estáis haciendo, entonces, Virgen María? ¡Estoy sufriendo las penas del infierno y os he llamado desde temprano esta noche...! escuchadme... si vos queréis, vos podéis... eso depende de vos... apresuraos, entonces, proceded con esto ahora!'"

Cuando el abate Gallet regresó a la noche siguiente para administrarle la extremaunción, otras personas estaban en el cuarto, incluyendo a los cantantes Marietta Alboni, Antonio Tamburini y Adelina Patti, quien acababa de llegar de Londres. "Después de la última bendición", escribió Gallet, "dije algunas palabras más bien dirigidas a los demás que al moribundo; Tamburini, muy conmovido, tomó mi mano, diciendo: 'Monsieur Abate, habéis escrito una bella página en vuestra historia', 'Es bella, pero especialmente para el pobre', le dije. '¡El pobre Maestro!', exclamó Madame Alboni. '¡Y tristemente la última...' y Patti se desplomó en un sofá, sollozando. Los lamentos venían de todas partes del cuarto: uno hubiera dicho que una desolada familia estaba congregada alrededor del lecho mortuario del mejor de los padres". Hasta aquí Gallet.

Era ya viernes 13 de noviembre. Caído en un estado de semiconsciencia, se oyó al delirante y agitado Rossini murmurar distantemente: "¡Santa María!... ¡Santa Ana!..." (esta última invocación quizás era en recuerdo de su madre). Alrededor de las diez de la noche, tendido con sus cansados ojos muy abiertos, Rossini dijo: "Olimpia", y a las once horas con quince minutos, el doctor d'Ancona se acercó a la consternada mujer, diciendo: "Madame, Rossini ha dejado de sufrir". Ella se arrojó sobre el cuerpo de su esposo,

exclamando: "¡Rossini, siempre seré digna de ti!" Con gran dificultad, la viuda fue materialmente arrancada del cadáver.

El famoso pintor y grabador francés Gustave Doré, asiduo asistente a las veladas musicales de Rossini, realizó dos conmovedores bocetos del maestro en su lecho de agonía.

El cuerpo fue embalsamado y colocado posteriormente en un doble ataúd de madera que ostentaba, en una placa de oro, la inscripción: "Gioacchino Antonio Rossini. Nacido en Pesaro el 29 de febrero de 1792. Muerto en Passy el 13 de noviembre de 1868".

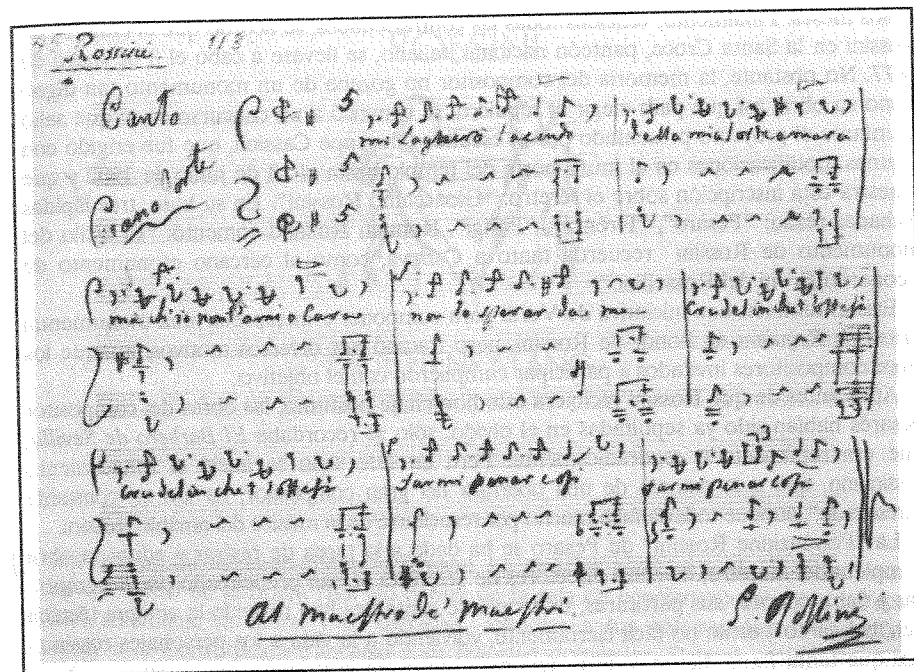
La noche del 16 de noviembre, el féretro fue depositado temporalmente en un sepulcro de la iglesia de la Magdalena, en la que se efectuarían las ceremonias luctuosas cinco días después, pero la capacidad del templo era sólo para tres mil personas y ya unas cinco mil habían solicitado invitación para asistir a las honras fúnebres. En consecuencia, se cambió el funeral de lugar eligiéndose la iglesia de la Trinidad para el mediodía del sábado 21 de noviembre; con ello además se daba tiempo para que una legación procedente de Pesaro alcanzara a llegar. El aspecto musical del rito religioso fue encomendado a un comité, presidido por Auber, de entonces 86 años. Participarían en él los más renombrados cantantes de París acompañados por un enorme coro.

En su testamento, Rossini especificó que su entierro debía ser modesto, con un costo no mayor a los 2,000 francos; sin embargo, al mediodía del 21 de noviembre, más de 4,000 personas se habían congregado en la Trinidad. "El cielo parecía envuelto en luto. Nunca París se había visto tan melancólico, tan triste, tan frío. El cortejo, que salió de la iglesia cerca de las 2 de la tarde, fue precedido por dos batallones de línea y por las bandas de dos legiones de la Guardia Nacional que ejecutaron la marcha fúnebre de *La gazza ladra*, la plegaria del *Moïse* y fragmentos del *Stabat Mater*. Una vez en el cementerio Père-Lachaise, el ataúd fue colocado temporalmente en la cripta familiar de los Pepoli y posteriormente, el 10 de noviembre de 1869, fue trasladado a su tumba marmórea que aún existe, pero que ahora únicamente contiene los restos de Olimpia: sobre el dintel de la puerta sólo se lee la palabra "Rossini". Una guirnalda fue colocada

Ciertamente, son los maestros de la escuela francesa, de Monsigny a Boieldieu, quienes han tenido más éxito para lograr que la música hable el idioma de la comedia graciosa y delicada. Después de Rossini, cuyo genio tuvo una influencia desastrosa en nuestra escuela nacional, esta gracia afable y vivaz se terminó. Sin tomar del italiano su brío irrefrenable y deslumbrante humor, tomaron sus redundancias italianas, sus efectos instrumentales, brillantes, pero con frecuencia vulgares. Pálidos sucesores de la ópera bufa remplazaron a la comedia lírica francesa. Parece, en el momento presente, que ese es un arte perdido para siempre; su último reflejo brilló, trémulo, en la *Manon* de Massenet.

Trad.: A.D.E.

Paul Dukas



Rossini, manuscrito de *Mi Lagneró tacendo*, 1830 (?)

sobre el féretro, hecha con las hojas cortadas de dos árboles que François-Joseph Méry había plantado en el jardín de la villa rossiniana de Passy. Uno de ellos provenía de un árbol en la "tumba de Virgilio" en Nápoles; el otro procedía de un árbol en el sepulcro de Tasso en el "Giardino di San Onofrio", en Roma.

Saint-Georges, en el discurso que pronunció en el funeral, dijo: "La inmortalidad no empieza ahora para él, continúa".

"Ahí reposa, no lejos de Cherubini, de Hèrold, de Boieldieu, de Chopin y, sobre todo, de su querido Bellini, quien fue para Rossini lo que Rafael para Miguel Ángel".

Los deseos expresados por las ciudades de Florencia y Pesaro en el sentido de poseer los despojos mortales de Rossini se vieron contrariados por su viuda, Olimpia, única que podía disponer de ellos, según el testamento del Maestro. Fue Verdi quien realizó las gestiones pertinentes en cuanto al traslado, pero se irritó ante las negativas de Madame Rossini; posteriormente, ella accedió siempre y cuando se le otorgara la gracia de ser sepultada con su marido en la iglesia de la Santa Croce de Florencia. Esto originó una carta a Giulio Ricordi, en la que Verdi escribe: "¡Oh!, veréis que Madame Olimpia, —y nuestros ministros son capaces de apoyarla—, acabará por tener un monumento entre Dante, Miguel Ángel, etc., etc. Si esto sucede, me volveré turco". No bastó con la anuencia de la esposa; varios obstáculos se presentaron retrasando el traslado durante

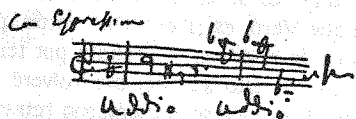
varios meses. Finalmente, vencidas todas las contrariedades, se acordó que el entierro de Rossini en la Santa Croce, panteón nacional italiano, se llevase a cabo el 3 de mayo de 1877. No obstante, la memoria del compositor no gozaba de un monumento tan digno como su obra, así que para elegir el sepulcro, se convocó a un concurso en el que salió triunfante el proyecto presentado por el escultor Giuseppe Cassioli, que fue erigido con algunas modificaciones en el muro norte del templo hasta el 23 de junio de 1902 y que muestra esta inscripción sobre el féretro: "Gioacchino Rossini". En su base, tres lápidas fechadas rezan: "Pesaro", "Firenze", "Parigi". Romain Rolland comentó: "El estilo del monumento de Rossini recuerda tanto a Canova, como al cercano monumento de Leonardo Bruni del Rossellino".

Existió también una iniciativa de Verdi para componer e interpretar una monumental *Missa de Requiem* en honor de Rossini, pero fracasó por diversos motivos, aunque los trece compositores invitados a participar cumplieron con el objetivo.

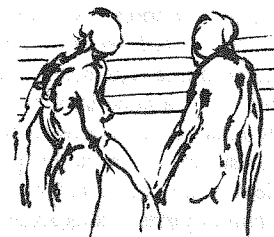
Años antes de que Rossini recibiera este homenaje póstumo, las obras del compositor pesarés habían sido ya sepultadas en el olvido: sólo se recordaba *El Barbero de Sevilla*, que era representado esporádicamente. Pero en este siglo se inició el renacimiento rossiniano, que a la manera de una obertura del gran compositor, ha ido en constante "crescendo", aunque todavía falta mucho por resucitarse de la música del amable Rossini.

La "Fondazione Rossini" de Pesaro se ha dado a la tarea de revisar y editar la obra completa del maestro; diversos directores de orquesta se han preocupado por desempolvar y dar a conocer sus partituras; un tropel de cantantes han revivido la antigua técnica del "bel canto", estilo no fácil ciertamente, volviendo a la vida a los personajes rossinianos que tanta fama dieron a divas, tenores y bufos en la primera mitad del siglo XIX, época de apogeo de su obra.

Stendhal declaró en 1823: "La gloria del hombre llega hasta donde los límites de la civilización lo permiten; y aún no cumple los 32 años".



ROSSINI



PAUL HENRY LANG

Para interpretar adecuadamente a Rossini, un director acostumbrado al formalismo de un teatro de la ópera (por no hablar de la sala de conciertos) debe olvidar sus modales solemnes, su moral y su dignidad, repudiar a sus antepasados americanos, renunciar a la Constitución e incluso a su felicidad doméstica. Deberá rememorar los grabados licenciosos de la época, desplegar una inventiva algo maliciosa y emular a Jorge II, el cual, cuando la reina Carolina en su lecho de muerte le ordenaba que se volviera a casar, le contestó con lágrimas en los ojos: «No, no, sólo tendré queridas». También debe dejar atrás la estética elaborada y olvidarse de las arias graves y apasionadas con sus pausas solemnes y el fragor de sus climas, porque debe ser chapucero con precisión, lleno de irresponsable chanza e ironía y de una brillantez flexible en el ritmo, la dinámica y el tempo. Puedo asegurar al lector que los directores de orquesta de recientes representaciones de *El barbero de Sevilla* no suponen ninguna amenaza para la Constitución y, a juzgar por su conducta, seguro que tampoco tendrán amantes. Las representaciones de hoy carecen de elegancia y de auténtico humor (las actuaciones exageradas nada tienen que ver con el humor), las orquestas son mesuradas y nada risueñas y, sobre todo, las habituales versiones inglesas del libreto son atroces.

El Barbero no es una de las obras efímeras de su tiempo, sino la obra maestra de un gran compositor, muy merecedor de una popularidad que no es probable que pierda. Aparte de su eterna frescura y de la precisión y economía de medios que impulsan incansablemente esta ópera, arrastrando al oyente más escéptico, estamos hablando de una obra que tiene un lugar especial en la historia de Nueva York. *El barbero de Sevilla* fue la primera ópera italiana que se escuchó en Nueva York (como también fue la primera en Buenos Aires y en La Habana), y desde la década de 1820 ha sido una de las favoritas del público. *El Barbero* es una ópera bufa, llena de diversión y de pícaros enredos, que debería presentarse tal y como es: una comedia deliciosa por sí misma que

no suscita ninguna clase de problemas una vez acabada. Sin embargo, no deberá convertirse en una farsa completa, porque ésta es una comedia sobre personas: en ellas deberemos concentrar nuestra atención y no en las cosas accesorias. Aun cuando Rossini era contemporáneo de Berlioz, en el *Barbero* fue un hombre del siglo XVIII. En esta partitura no hay rellenos ni artificios ya que representa la gran tradición de la ópera bufa clásica. Esta herencia se remonta, en una línea ininterrumpida a cien años antes de la época de Rossini, si bien sus antepasados inmediatos fueron Piccini, Paisiello y Cimarosa. Y esta gran tradición alcanzó su ápice con él, ya que el *Barbero* es la ópera bufa clásica por excelencia, independientemente de su fecha de composición. El mismo Verdi consideraba esta ópera como la cumbre más alta alcanzada en la historia de la auténtica ópera bufa italiana. No obstante, hay algunos fallos en el *Barbero* que contradicen el espíritu del siglo XVIII y demuestran que su compositor vivía en el XIX. Rossini, que transcribió cada adorno y cada coloratura de manera que los cantantes no dieran rienda suelta a sus fantasías, se excedió con frecuencia en las coloraturas en detrimento del plan melódico. También puede que se haya excedido en los denominados crescendos Mannheim. En París, le llamaban «Monsieur Crescendo» y esas frecuentes y largas oleadas pueden llegar a ser bastante vulgares; pero un director competente sabe cómo habérselas con ellas.

Una curiosa aseveración, con la que me encontré recientemente, es un ejemplo de cómo, incluso aquellos que poseen oído para la música, pueden permanecer insensibles justamente ante los valores de un compositor que luego ensalzan en otro. El autor habla de las dos óperas del «Fígaro», *Las bodas de Fígaro*, de Mozart, y *El barbero de Sevilla*, de Rossini, encontrando que no sólo son diferentes, sino que la ópera de Rossini es ampliamente inferior y manteniendo que, en vista de la prioridad de la obra de Mozart y de su incomparable nivel artístico, fue una temeridad por parte de Rossini atreverse a abordar el mismo argumento. Rossini también había sido reprendido por haberse atrevido a emular a Paisiello y a su *Barbero*. Que Rossini, al igual que sus dos ilustres predecesores, se sintiera atraído por las comedias de Beaumarchais, es comprensible: *El barbero de Sevilla* es un libreto de ópera ideal. De hecho, la comedia, tal y como fue ideada originalmente en 1772, era un libreto para una ópera cómica y no fue hasta bastantes años después cuando Beaumarchais hizo con él una auténtica comedia.

Una comparación entre *Fígaro* y el *Barbero* no es antinatural; los personajes son idénticos, e incluso la música muestra un decidido parentesco. En cuanto a la «temeridad» de Rossini, dio ciertamente copiosos beneficios, ya que el *Barbero* se convirtió en una de las óperas de mayor éxito de todos los tiempos. La verdad parece ser que precisamente aquellos materiales ya utilizados, pueden llevar no sólo a unas creaciones epigónicas, sino también a nuevas obras maestras. Se podría conjeturar que un ejemplo excelso impulsa definitivamente al poeta o al compositor a desplegar todos sus poderes para justificar su audacia. Sin embargo en semejantes casos son indispensables dos cualidades: ante todo, aparte de la admiración, el compositor debe poseer un conocimiento muy claro de los méritos de su predecesor; en segundo lugar, debe poseer la suficiente originalidad y sofisticación para no permitir que el modelo le arrebatase su propia idea. Rossini sobrepasa en ambos campos. Conocía íntimamente a Paisiello y a



Ecco ridente in cielo, autógrafo de *El Barbero de Sevilla*

No puedo evitar el pensar que, por abundancia de verdaderas ideas musicales, por su brío cómico y veraz declamación, *El Barbero de Sevilla* es la más fina ópera bufa que existe. Como usted, admiro *Guillermo Tell*, pero cuántas otras cosas magníficas y sublimes hay en muchas otras óperas de Rossini.

Bellini es instrumental y armónicamente débil, es cierto; pero es rico en sentimiento y en una personal melancolía que le es absolutamente propia. Aún en sus óperas menos conocidas como *La Straniera* e *Il Pirata*, hay largas, largas, largas melodías hiladas, como nada que se haya escrito antes.

Verdi

Trad.: A.D.E.

Carta a Camille Bellaigue, Milán, 2 de mayo, 1898

Mozart, y su originalísimo talento estaba profundamente enraizado en tierra italiana. (No sólo fue Mozart objeto de su estudio y admiración; sentía el mismo afecto por Haydn y Bach y aprendió tanto de ellos que sus compatriotas italianos le llamaban *il Tedeschino*, «el alemanito».) No había admirador de Mozart más convencido, y que mejor le comprendiera, que este voluble italiano, como tampoco hubo ningún postmozartiano que pudiera acercarse a la melodía vocal de Mozart, a su sencillez y claridad en la escritura operística y a su técnica de conjuntos más estrechamente que Rossini. Ambos comparten la misma ardiente devoción por los tempos animados que, naturalmente, heredaron de la ópera bufa italiana. De hecho, la ópera «rival» tuvo tanto éxito en la segunda mitad del siglo XIX que algunos músicos y críticos competentes y bien informados estuvieron indecisos sobre quién se llevaba la palma. Sin embargo, toda valoración basada en impresiones generales, sin experimentar, sentir y apreciar con justicia las bellezas de las obras, número por número, técnica por técnica, modo por modo, es puro diletantismo. Dos obras de diferentes compositores no pueden ser iguales estéticamente ni de cualquier otro modo.

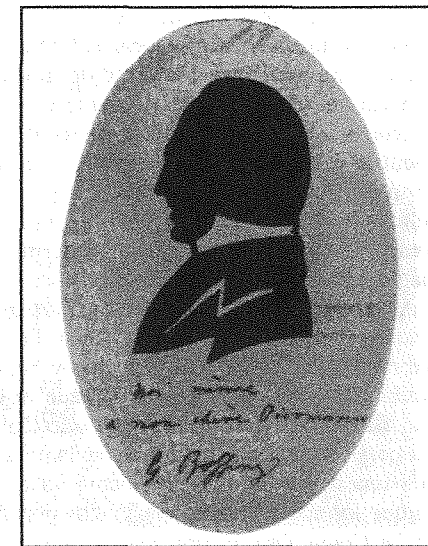
En el *Figaro* de Mozart, el arte de la composición es incuestionablemente superior al de Rossini. Cuando tomamos como criterio la elaboración sinfónica del acompañamiento orquestal, la interacción temática entre voces e instrumentos, el «comentario» de la orquesta, entonces *Figaro* no tiene rival. El refinamiento aristocrático de la textura proporciona, a menudo, el mismo apacible estremecimiento que uno experimenta al escuchar un cuarteto de cuerda primorosamente elaborado. Pero Mozart sabe, también, crear un torbellino de bulliciosa animación, como el incomparable final del primer acto que, sin embargo, funciona con la precisión de un reloj.

Antes de decir nada sobre el *Barbero* en comparación con *Figaro*, hay que hacer hincapié en que nunca lo escuchamos tal y como pretendía Rossini que lo escucháramos. La partitura está mutilada, sobrecargada de alteraciones arbitrarias; la comedia se ha convertido en una astracanada; y los cantantes hacen exactamente lo que se les antoja. La maravillosa claridad y ligereza de la partitura se pierden grandemente en la zafia «tradición» que la rodea. Pero aun así, el *Barbero* muestra la misma maravillosa eufonía, el mismo tempo alborozado, el mismo vigor y continuidad que tanto admiramos en *Figaro*. El arte de la manipulación temática no puede compararse con el de Mozart; sin embargo, la orquesta de Rossini, a la manera del siglo XVIII, contiene muchas veces la sustancia musical, mientras los cantantes en el escenario dan rienda suelta al más rápido «parlando» que haya conocido la ópera bufa. La elaboración sinfónica de escenas enteras, construidas sobre un solo motivo, es un hallazgo notable para un compositor supuestamente «natural» e «inculto». Por otra parte, la inagotable, dócil y elástica inventiva melódica de Rossini iguala cumplidamente la de Mozart, una aseveración que habrá que matizar rápidamente antes de que se levante un coro de indignación.

Rossini no podía elevarse hasta el más alto nivel melódico de la ópera de Mozart, nadie hubiera podido hacerlo, pero el nivel *medio* de su inventiva melódica es notablemente consistente e iguala al de *Figaro*. Su poder de caracterización es más restringido que el de Mozart; él no podría haber compuesto el aria de la Condesa porque era un hombre feliz, pero, por lo que respecta a la vena de la ópera bufa, está al mismo nivel



Isabella Colbran, primera esposa de Rossini (dibujo de Rossini).



Auto-retrato de Rossini.

que Mozart; a decir verdad, no ha sido superado. El lector debe tener presente, sin embargo, que el *Figaro* de Mozart es una milagrosa síntesis de ópera seria y bufa, un logro absolutamente personal, mientras que el *Barbero*, de Rossini, es una ópera bufa pura, libre de sentimientos o problemas más profundos. Aquellas personas que siguen la vieja costumbre de la Europa del norte y de América de despreciar esta clase de ópera italiana con arrogante condescendencia, y que consideran la técnica de Rossini como poco más que inútil, deberían examinar con más detenimiento el sexteto en la bemol en el final del primer acto del *Barbero*. Con todas sus deslumbrantes cavatinas, Rossini fue el compositor especialista en conjuntos vocales y, prácticamente, esta escritura de conjuntos no tiene paralelo en los anales de la ópera: una vez más, sólo Mozart puede igualarla.

Bajo la tapadera de la «interpretación», en las obras musicales pueden deslizarse algunas cuestiones muy ambiguas y el *Barbero* necesita una concienzuda revisión. La partitura está llena de excrescencias acumuladas durante siglo y medio de trato arrogante por parte de cantantes y directores de orquestas y las traducciones inglesas están normalmente aderezadas con chistes estúpidos y anacrónicos. ¿No sería un acto heroico por parte de un teatro de la ópera ilustrado, culto, inteligente, tomar la vieja partitura, expurgarla, convencer (y controlar) a los cantantes y darle a esta gran obra una nueva vida artística?

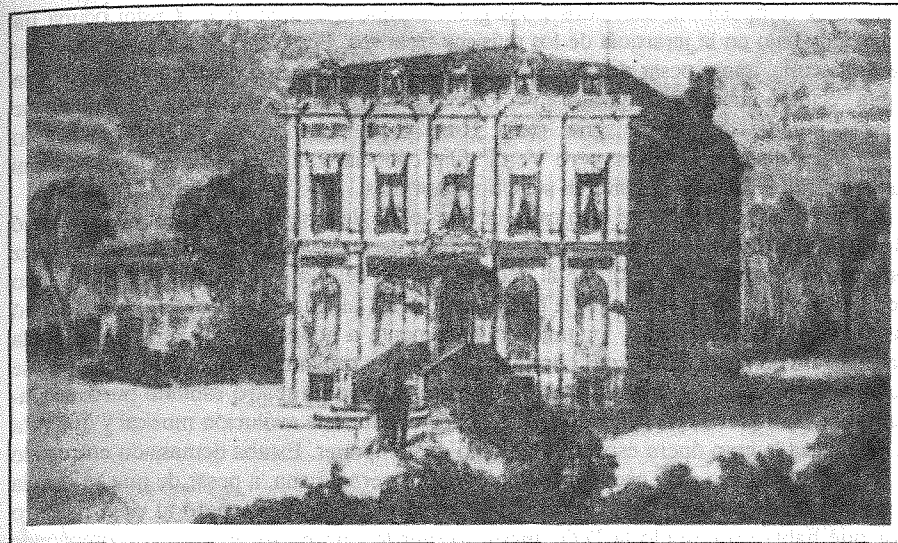
Entre las últimas óperas en las que el burbujeante mundo de la vieja ópera bufa aparece como un lenguaje natural, se encuentra *Le Comte Ory* de Rossini. Compuesta

en 1828, once años después del *Barbero*, esta obra cae dentro de la etapa parisina de Rossini. Dada la fecha y la localidad no hace falta decir que el libreto fue confeccionado por Eugène Scribe, el fabricante de moda de textos de ópera en serie. Esto, a su vez, significa que el diálogo es inteligente y que las situaciones cómicas han sido ideadas con pericia. El argumento es fútil, pero Rossini entonces no necesitaba gran cosa para discurrir su música admirablemente atrevida. El Conde Ory, un playboy medieval, huye de su tutor y, disfrazado de madre superiora de una orden religiosa, franquea la entrada del castillo de la «hermosa pero casta condesa Adela», que ha hecho voto de rehuir la compañía masculina hasta que su hermano no regrese de las Cruzadas. El humor es magnífico y las situaciones tan divertidas que el público se revuelca por los suelos.

Aunque no tan brillante como el *Barbero*, esta música, o su mayor parte, es excelente, a veces irresistible, y toda ella válida. Plagada de deliciosas cavatinas, arias y elegantes coloraturas, la ópera posee muchas y bellas escenas corales y conjuntos, y la gama de posibilidades, desde la charla delicada al júbilo disparatado, es admirable. A pesar de que ésta es una ópera francesa (la dicción musical del Francés de Rossini es excelente), y a pesar de que el lenguaje se adelanta a veces hasta el *Rigoletto* de Verdi, es una vez más una ópera bufa esencialmente italiana del siglo XVIII, diferenciándose únicamente en que los seccos van acompañados por la orquesta. Hay muchas escenas memorables en *Le Comte Ory*. El principio del segundo acto es una maravillosa escena de género, con las damas de la corte cosiendo mientras cantan una larga canción sin acompañamiento elegantemente modelada. La escena de la tormenta, omnipresente en la ópera francesa, no falta, pero, en vez de los clichés preferidos de la época, Rossini nos ofrece un impresionante conjunto coral y orquestal. Cuando la tormenta se apacigua, se conserva la tensión con gran pericia y a base de los medios más simples. La escena en que las «monjas» sacan su almuerzo de una cesta (con vino, naturalmente) y se mantienen difícilmente de pie tambaleándose, es una de las cosas más graciosas que jamás se hayan visto en el escenario de una ópera y, sin embargo tan inocente que nadie podría sentirse ofendido por ello.

A pesar de que normalmente se piensa en Rossini como en un fabricante de risa, el compositor de música eternamente joven y efervescente, personificación de la ópera bufa, este músico de carácter reservado no estaba desprovisto de sentimientos más serios. Un ejemplo de ello es su *Moisés*. Si resulta un tanto asombroso ver a Rossini tratando un tema bíblico, es aún más sorprendente oír números corales solemnes y textos vocales majestuosos para los solistas. Y ninguno de ellos es artificioso.

Escrito originalmente como oratorio, *Moisés en Egipto* fue después reelaborado para París como una gran ópera. Ahora bien, el título de oratorio no debe engañarnos, porque Italia no es Inglaterra o América. Debido a que durante la Cuaresma los italianos no podían entregarse a un espectáculo tan mundano como la ópera, compusieron oratorios, pero estos oratorios no eran más que óperas sin escenificar (como las de Haendel); sólo sus argumentos eran «sagrados». La versión francesa del *Mosè in Egitto* muestra unos cambios considerablemente ventajosos. Rossini no utilizó una escritura coral tan extensa en ninguna otra de sus obras dramáticas y los conflictos son auténticos y agudos. No se evidencia ni lo más mínimo del «pasado» de Rossini, porque su espíritu

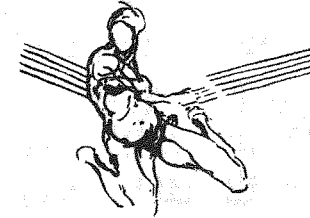


Casa de Rossini en Passy, en las afueras de París.

de fabricante de risa era incontrolable; aquí y allá la orquesta se ríe entrecortadamente con discreción y la melodía salta y brinca. También hay algunos trucos operísticos de repertorio. Pero la obra es sólida, inspirada y, con frecuencia, muy emotiva. La orquesta es manejada con extremado cuidado, presta apoyo a los cantantes pero también diseña el drama. La escritura es siempre cuidada y mucho más elaborada y variada que en la ópera bufa. Resulta evidente que el festivo iconoclasta obraba muy en serio cuando compuso el *Moisés*.

¿Por qué este maestro nato de la escena operística la abandonó cuando se encontraba en la cima de su fama? Las biografías populares hablan de este hombre, que compuso varias docenas de óperas, como de un hombre perezoso, indolente, cínico, cuyo único objetivo en la vida era el vino y la buena mesa. Es cierto que Rossini amaba la buena vida, pero también conocía lo profundo de ésta y lo aceptaba todo con ánimo, con valor y con alegría, con la confianza de un hombre que ha sobrevivido a un naufragio y está convencido de que puede sobrevivir a todos los naufragios. También hay quienes creen, simplemente, que la vena creativa de Rossini se agotó. Esto tampoco es cierto, y lo atestigua la hermosa Misa que compuso a la edad de setenta y un años. Es cierto que su salud era frecuentemente mala, pero tampoco esto puede explicar por sí sólo su largo silencio. La verdad es que no conocemos a Rossini, a pesar de que fue amante de la compañía, buen conversador y de que dejó una copiosa e interesante correspondencia. Dada la arraigada creencia en los países del norte de que la ópera bufa es una ópera de baja estofa, una especie inferior, buena tal vez para reírse un rato, pero ajena a los dominios del verdadero arte, y que no exige la clase de recursos supremos propios del

EL ENCUENTRO DE ROSSINI Y WAGNER



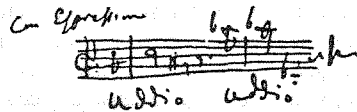
MARIO LAVISTA

arte de la composición, asociados a los grandes maestros alemanes, Rossini ocupa un lugar muy bajo en la jerarquía de los músicos creativos. Pero Rossini fue un profesional desde la cuna, aun a pesar de haber tenido poca formación. A la edad de veinte años ya había recibido encargos de la Scala y a los veinticuatro había compuesto un puñado de óperas, muchas de ellas de gran éxito. Estas no las conocemos, así como tampoco conocemos sus óperas serias, pero Verdi sí las conocía, y el *Otello* y *Moisés* de Rossini tuvieron una influencia decisiva en sus primeras obras.

Así pues, ¿qué fue lo que hizo callar a Rossini? «Nací para la ópera bufa?», escribió Rossini en la breve y conmovedora justificación de su *Petite messe solennelle* y tal vez esto proporcione la clave, porque al decir «bufa» se refería a la variedad clásica. Como hemos visto, intentó y con éxito, la ópera seria, pero, al igual que Mozart, no abandonó la técnica de la ópera bufa, limitándose únicamente a adaptarla a la seria. Esto podía hacerse en tiempos de Mozart, pero no en la era romántica, y Rossini debió darse cuenta de que había llegado al límite. Seguí queriendo un teatro cantado puro, secundado por la orquesta, pero, cuando vio a dónde conducía la evolución musical y que ésta tendía hacia la gran ópera espectacular, dejó de componer. Estaba demasiado entregado a la tradición clásica para aceptar la gran ópera meyerbeeriana, a pesar de que su propia contribución a lo nuevo fue considerable. Cuando alguien le preguntó al viejo maestro por qué había orquestado la *Petite messe solennelle*, que en su origen iba acompañada solamente por dos pianos y un armónium, instrumentos propios de la pequeña capilla privada para la que había sido compuesta, él contestó, «porque no quiero que los señores Sax y Berlioz tapen mis pobres partes vocales con sus saxofones».

Lamentablemente, al otro lado de los Alpes, tanto el hombre como el artista han sido juzgados mal. Los *oltrumontani* pensaron que era de esa clase de hombres que empieza a amar sus últimos días al comienzo de su vida, mientras que como artistas veían en él solamente un brillante *farceur* con el que uno se puede divertir una noche, siempre y cuando sus exigencias estéticas sean modestas. Schumann, Berlioz y otros le aborrecieron, pero los celos y el orgullo nacional tuvieron mucho que ver con esta postura. Muchos de los más grandes compositores se sintieron muy atraídos por la música de Rossini, como se puede comprobar por la influencia que tuvo no sólo sobre los compositores italianos, sino en Schubert, Weber y Marschner y, en Francia, sobre Meyerbeer, Gounod y Bizet. Dígase lo que se diga, este hombre irresistible y enigmático es ciertamente uno de los grandes de la historia de la ópera.

Tomado de: Paul Henry Lang, *La experiencia de la ópera* Alianza Editorial, Madrid, 1983. Versión española de Juan Mion Toffolo.



En marzo de 1860, en el primer piso de una casa de apartamentos situada en la esquina del Boulevard des Italiens y Chaussée d'Antin, Gioacchino Rossini recibió la visita de Richard Wagner, que en ese entonces trataba de llevar a escena en París su ópera *Tanhäusser*.

El venerado autor de *El Barbero de Sevilla* hacía ya tiempo que había dejado casi por completo de componer. Su última gran ópera, *Guillermo Tell*, fue escrita 31 años antes y estrenada en la Academia Real de Música de París, ciudad que amaba tanto como Mozart y Wagner la detestaron, y en la que vivía permanentemente desde 1855 con su segunda esposa Olympia Pélissier.

El diálogo entre los dos grandes compositores de ópera fue referido meticulosamente por un tal Edmond Michotte, único testigo del encuentro, en un pequeño libro titulado *La visita de Richard Wagner a Rossini*, publicado en París en 1906.

La conversación entre estos notables músicos se desarrolló con una gran afabilidad y cortesía, pero dado el temperamento tan diferente de ellos hay en el fondo una perfecta incompreensión. A la solemnidad y a un marcado gusto por la grandilocuencia de Wagner, se oponen la malicia, la ironía y el fino sentido del humor de Rossini.

En cierto momento de la conversación Wagner dice admirar sobre todo ciertas escenas de algunas de las óperas serias de Rossini, como *Moisés en Egipto*, *Otelo* y *Guillermo Tell*. Ante tal elogio Rossini le responde: "Pero señor Wagner, a decir verdad creo que mis aptitudes eran mayores para la ópera buffa. Siempre preferí poner en música los temas cómicos y no los serios".

Más adelante Wagner se queja diciéndole: "Maestro es un verdadero crimen que a los 37 años, después de escribir *Guillermo Tell*, haya dejado de componer. Usted ignora todo lo que había podido aún salir de su mente musical. No hubiera sido sino el comienzo..."



El Barbero de Sevilla, manuscrito de Rossini.

Hay dos clases de genio: genio natural y genio racional. Aunque admiro inmensamente este último, no ocultaré el hecho de que el primero tiene todas mis simpatías. Sí, tengo la valentía de preferir Rafael a Miguel Angel, Mozart a Beethoven, y Rossini a Meyerbeer, que es un equivalente a decir que, si hubiera oído a Rubini¹, lo habría preferido a Duprez.¹ No sitúo a un grupo en segundo rango con objeto de poner al otro en un primero; eso sería absurdo. Es sólo una cuestión de gusto. Un tipo de idea obtiene más atracción de mi parte que la otra. Cuando veo el *Juicio Final*, cuando escucho la *Heroica* o el cuarto acto de *Huguenots*, me conmuevo y me sorprende, y mis ojos, mis oídos e inteligencia son inadecuados para admirarlos suficientemente. Pero cuando escucho las *Bodas de Figaro* o el segundo acto de *Guillermo Tell*, me siento enteramente feliz, experimento una sensación de bienestar, una completa satisfacción, me olvido de todo. ¡Ah, qué afortunados son aquellos así dotados!

Rossini

¹ Rubini y Duprez eran famosos tenores.

Trad.: A.D.E.

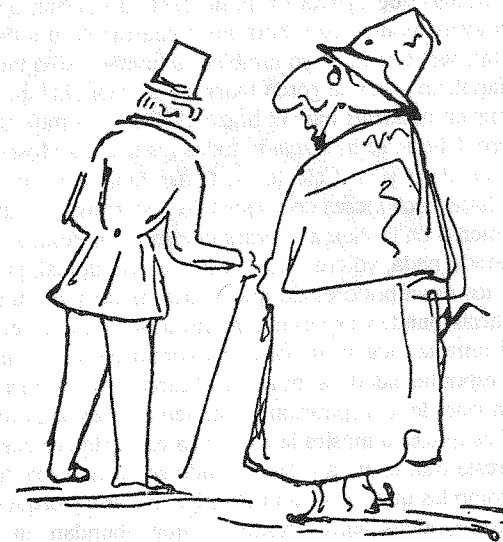
Carta a Héctor Gruyer, 31 de diciembre, 1858

Rossini amablemente lo interrumpe y replica: "Qué quiere usted, yo no tuve hijos. Si los hubiera tenido habría seguido trabajando sin duda alguna. Además, mire usted, después de haber deambulado quince años componiendo, durante lo que llaman mi periodo perezoso, cuarenta óperas, tuve la necesidad de descansar y por ello me fui a vivir tranquilamente a Bolonia".

Hasta aquí el comentario de Rossini. Hay que señalar sin embargo la mutua admiración que se profesaban ambos músicos. Para Wagner, Rossini era, empleando sus propias palabras, el único verdaderamente grande. Rossini por su parte reconocía que el proyecto estético de Wagner estaba transformando el arte musical y que estos nuevos horizontes ya no le pertenecían.

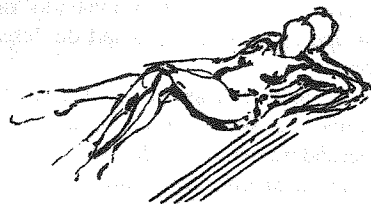
Con Wagner asistimos al nacimiento del arte moderno, mientras que Rossini, considerado en su tiempo como el más grande compositor del mundo, lleva a su apogeo el arte del *bel canto*. Su obra representa a la vez el final de esta gran tradición operística; una tradición basada en la existencia de los *castrati*, virtuosos consumados que tenían a su cargo la enseñanza del canto.

Bien se puede afirmar que el autor de *El Barbero de Sevilla* y de *La Cenicienta* era inmortal aún antes de morir. Este año en el que celebramos el bicentenario de su nacimiento, he querido recordar, aunque sea mínimamente, a este extraordinario músico cuya gloria es de aquellas que atribuimos a los *dispensadores de felicidad*. Rossini, sin duda alguna, es uno de ellos.



Rossini y Ferrucci. Dibujo de Rossini.

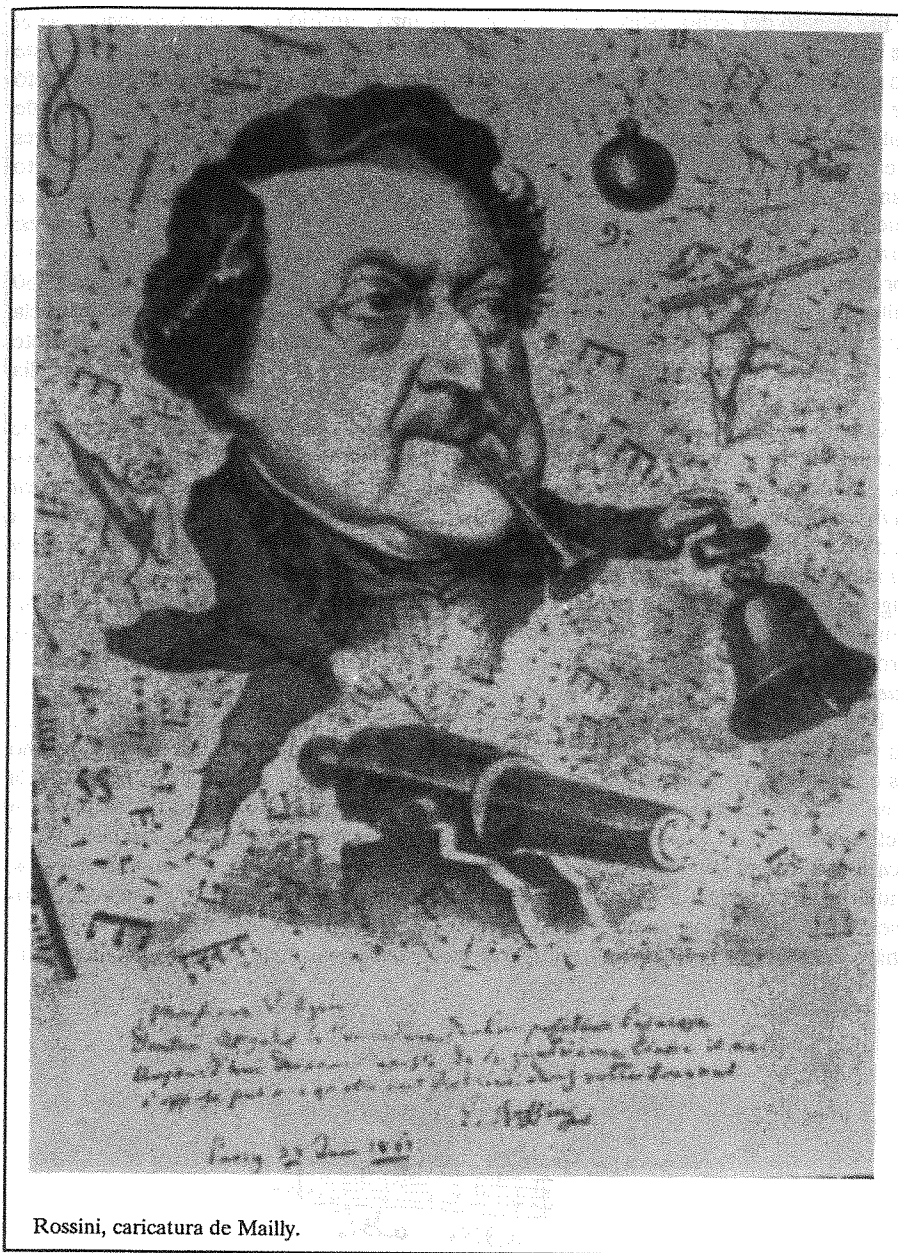
TARTA PARA ROSSINI



LUIS IGNACIO HELGUERA

Hermano menor de Mozart, emperador del sarcasmo, socarrón con vivos ojos negros y nariz-pico de urraca ladrona del arte —pues no le fueron extraños plagios y auto plagios—, Don Giovanni disfrazado de Barbero de Sevilla, mujeriego, haragán, gran degustador de vinos e irrefrenable gourmet, frivólón genial, derrochador de dinero y talento, conversador infinito que ejercía un filoso sentido del humor contra los demás —"Wagner tiene hermosos momentos y horrendos cuartos de hora"— como contra él mismo — "¡Ah sí, el talento! Creo que yo también lo tuve"—, sólo tan famoso en vida y en el mundo como Napoleón según la gorda biografía de Stendhal que ya a sus juveniles 32 años podía presumir en *trattorias* bajo el brazo —"Desde la muerte de Napoleón, no ha habido otro hombre del que se ha hablado todos los días en Moscú y en Nápoles, en Londres y en Viena, en París y en Calcuta"—, Gioacchino Rossini, o mejor dicho, su glotón espíritu apagó hace unos meses de un soplido 200 velitas de cumpleaños dispuestas sobre una tarta inmensa en la Piazza Lazzarini de su natal Pesaro.

No le habría disgustado nada, yo creo, esta clase de ceremonial, pues puede considerarse como uno de los descubridores de que el desenfado y el humor llevados hasta sus últimas consecuencias pueden expresarse maravillosamente en el lenguaje musical. Hay entre su actitud ante la vida y su obra una comunicación natural: en su música están lo mundano, la espontaneidad, la facilidad, el sarcasmo, las pociones mágicas para tomar el pelo, el buen vino de la inspiración y también a veces la glotonería y la falta de sentido autocrítico. Y es que esta música la componía en cualquier parte, en la regadera, en la barbería, en el restaurante, en la calle, silbando se encontraba de pronto melodías vírgenes y deliciosas como las que su paisano Respighi hilvanó y orquestó brillantemente en la *Boutique fantasque*, ideas felices como las que abundan en sus óperas y sus oberturas, líricas y mordaces por igual. Componía en la cama, su mueble predilecto de seguro, y —lo cuenta Stendhal— cuando la hoja en que estaba redactando un dueto se

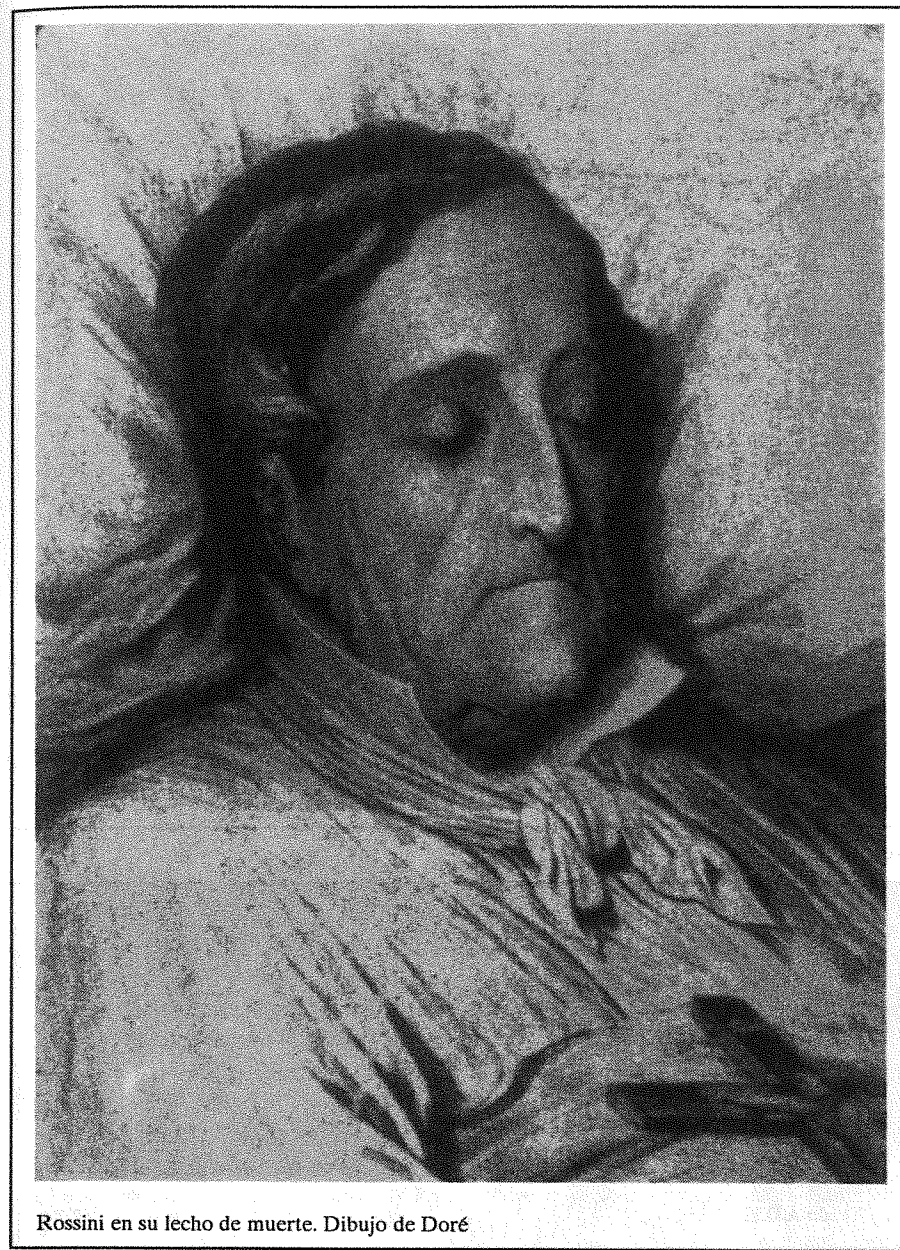
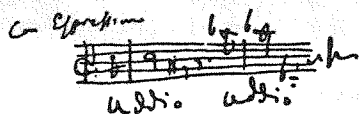


Rossini, caricatura de Mailly.

le fue debajo del lecho, estiró el brazo, no la alcanzó, prefirió al suplicio de levantarse el de volverlo a componer, pero salió otro dueto, dos duetos en lugar de uno, a cambio de no estirar la mano lo bastante, de no dejar la cama, ¿no es una ganga artística? Se mofó de todo el mundo, de Meyerbeer con especial regocijo —al encontrárselo se quejaba de mil achaques sólo, decía, para no privarlo del placer de que se los creyera—; de editores y empresarios: “Mi querido amigo Cora: Al obligarme a escribir música para un libreto llamado *La Escalera de Seda* me trató como a un muchacho; y yo, al volverlo una ópera que ha fracasado, le pagué con la misma moneda. Quedamos a mano”; de los honores: cuando el Alcalde de una provincia italiana lo invita a inaugurar la estatua del compositor Rossini que le están erigiendo, pregunta cuánto costó y al escuchar que como 150 mil francos, exclama: “¡Dios mío! Por una suma así, ¡cómo no se les ocurrió dármela para que yo mismo me subiera al pedestal!” Se mofó también de la muerte: al sacerdote que le lea la extremaunción lo interrumpió para decirle: “Padre, tiene usted una bella voz”.

Cargado de fama y dinero hasta los tuétanos, pesado como su propia estatua, aunque siempre ligero de espíritu, Rossini se había hartado un buen día de trabajar, de componer una ópera —*El Barbero de Sevilla*— en trece días, una obertura —*La urraca ladrona*— en uno, y estaba en situación de elegir la renuncia al arte y el abrazo a la confortabilidad. En 1836, a los 44 años de los 76 que viviría, se jubiló, rodó por Italia y Francia disfrutando de tartas, vinos, mujeres y canto, y ya sólo, como haciendo la digestión, produjo algunas canciones, piezas para piano insinuadamente llamadas *Pecados de vejez* y su *Stabat Mater*, que junto con su *Misa* revela a otro Rossini, sacro, profundo, tan desconcertante como el camerístico y delicado de sus bellas *Sonatas para cuerdas*.

Para su gran amor y especialidad, la escena, ya no dio nada, se dio él acaso. Pero toda su música tiene una intrínseca cualidad escénica, plástica. Por poner ejemplos llanos, no es azaroso que su magistral obertura a *La Gazza Ladra* haya llegado hasta una película como *Naranja mecánica*, produciendo un extraño e impactante efecto la combinación del humor musical y la violencia visual; tampoco lo es que la obertura a *Guillermo Tell* sea identificada como la música de *El llanero solitario* y asociada con malvados, pillos, mujeres amarradas a las vías del tren o secuestradas en una cueva, tempestades terribles, tiroteos, caballos, jinetes, “¡Hioo Silver!”, y no en cambio con un gordo —¿Gioacchino Tell, Guillermo Rossini?— tirando y recogiendo manzanas para hacerse una tarta.



Rossini en su lecho de muerte. Dibujo de Doré



Rossini.

Dejemos a los germanos asimilar nuestra sustancia artística, como hicieron en su tiempo Haydn y Mozart; son sin embargo músicos predominantemente sinfónicos. Y es perfectamente propio de Rossini el haber tomado ciertos elementos formales de Mozart; con todo, sigue siendo un melodista. Pero si permitimos que la moda, el amor por las innovaciones, y un alegado espíritu científico nos tienten a rendir la cualidad nativa de nuestro propio arte, la certeza libre y natural de nuestro trabajo y nuestra percepción, nuestra brillante luz dorada, entonces estamos siendo simplemente insensatos y estúpidos.

Trad.: A.D.E.

Verdi

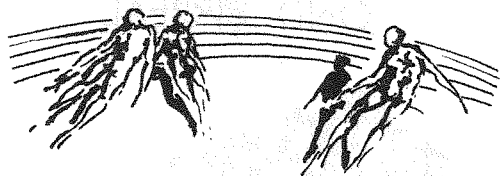
MARCO ANTONIO MONTES DE OCA

FONDO IRREAL

Juegan mis pies
Con dioses deshojados
Y mi alma salvada
Para este mundo,
Toca el moho
En el envés del espejo
Y en mis cavilaciones entreveo
Que mi mente se aleja
Fundándome en la vacuidad
Mientras el viento cae a mis pies
Acribillado por las Dayoneras del follaje.

Poema inédito de la nueva edición de *Pedir el fuego*, que pondrá en circulación Editorial Joaquín Mortiz.

EL ACERTIJO DE LA PERSONALIDAD DE MOZART



SAUL BELLOW

Traducción de Carlos Miranda

Al preparar este ensayo, me descubrí midiendo a Mozart como si planeara una novela en la que él pudiese ser un personaje. Al principio, no había reparado en que lo estaba haciendo. Fue hasta haber escrito la mitad cuando vi lo que hacía.

Mozart es de inmediato acceso para los ingenuos. Otros, obviamente, requieren alguna preparación. No es la crítica de compositores dodecafónicos, por escoger un caso obvio, lo que nos hace notar que ellos nos obligan a pensar en las presunciones formales que esperan compartamos. Mozart, sin embargo, puede ser amado libre y naturalmente por los legos. Es porque soy un lego que he sido invitado a discutir sobre Mozart y así me propongo hacer la más lega de mis exposiciones, saltándome los problemas que intrigan y afligen a los especialistas entendidos a los cuales he leído en un esfuerzo de obtener una ayuda personal sobre la materia.

Mi mejor método es convertir la ignorancia en una ventaja. Lo que sigue es una confesión, sustentada en ideas tan conjeturales que casi se enturbian cuando cualquiera de nosotros hace una declaración abierta de esta clase. Comenzaré diciendo que hay rincones de mi existencia que desde el principio estaban amueblados con Mozart. No me parece que hubiera que haber echado a otro inquilino para hacerle lugar a él. Yo tenía una hermana mayor —más mi tutora— que tocaba el piano. No lo hacía particularmente bien. Como pianista era un metrónomo (metrognomo) perfecto, pero sí me familiarizó con Mozart.

Había un fabricante en Chicago llamado Gulbransen y en sus anuncios, pintados sobre paredes de ladrillo, se mostraba a un niño pisando los pedales de un piano. La leyenda era: "El niño más rico es pobre sin una educación musical". Esta era una advertencia que los padres del Medio Oeste tomaban muy en serio. A mí me dieron clases de violín a una edad temprana. Muchos de los maestros de música eran refugiados de la Rusia Revolucionaria. El mío era un hombre corpulento y melancólico oriun-

do de Odessa, quien buscaba a un prodigio, un segundo Heifetz, Menuhin o Elman que elevara su reputación. Obviamente, yo carecía de los dones que él buscaba; podía haberme arrebatado el arco y azotado mi parte inferior con él. Era tan enojón y vanidoso que yo terminé más divertido que lastimado. Pero aprendí, de algún modo, a rascar el violín adecuadamente y hasta una edad media busqué músicos novatos como yo y tuve el ocasional placer de ejecutar sonatas de Mozart arregladas para dueto o trío. En mis años de estudiante fui un acomodador sin paga en el Auditorium Theatre; el Ballet Russe de Montecarlo y la Ópera de San Carlo venían a Chicago con regularidad. Samuel Insull, ¿el magnate del agio?, le dio a la ciudad una ópera (antes de que volara a Grecia y fuera extraditado). Celebridades internacionales fueron traídas al Orchestra Hall por el empresario Hurok. Hubo excelentes maestros de teoría e historia de la música, así como intérpretes de primera línea en la zona sur del Loop. A pesar de no haber sido adiestrado en un conservatorio, absorbí una cantidad considerable de música, y si prefería los libros a los instrumentos aún había rincones particulares en mi existencia reservados para Handel, Mozart, Pergolesi, etcétera.

He expuesto mi posición lega y me dirijo hacia las confesiones prometidas. ¿Pero qué confiesa uno ahora, cuando el peor de los pecados se ha vuelto venial? Es la violación de los procesos ordinarios del pensamiento, del modo que los dicta la más alta racionalidad, lo que te lleva al pecado. Ser anticientífico en nuestro tiempo es una grave ofensa mental.

Algunas de mis especulaciones sobre Mozart son notablemente anticientíficas. Con frecuencia le hincó el diente a la naturaleza de su genio. ¿Cómo era que pudo surgir tan pronto, desarrollarse tan rápido y ser tan completo? ¿Fue porque su padre era un educador de una genialidad correspondiente? Nadie sospechó nunca ninguna clase de genio en Leopold. Tampoco las contribuciones pedagógicas o genéticas de su madre han parecido excepcionales a sus biógrafos. Mozart, para tomar prestada una imagen de William Blake, era un pedazo de tierra ya arada y sembrada. Se diría, en otras palabras, que traía todo consigo de antemano. Entonces pienso en otros prodigios nacidos en familias matemáticas o musicales. Las formas maduras asumidas por estas criaturas excepcionales no pueden ser explicadas por teorías evolutivas ni históricas. Se asemejan a las flores o los insectos, poseen poderes que asombran y refinamientos fisiológicos o recursos inteligentes demasiado curiosos para ser explicados por la teoría de las probabilidades, la tediosa lentitud del tiempo o por experimento. Lo que propone es la intervención de propósitos ocultos. "Hasta cierto punto", escribe Alfred Einstein, "es verdad que Mozart fue sólo un visitante de esta tierra. Como hombre, Mozart no tuvo un hogar en ningún lado: ni en Salzburgo, donde nació, ni en Viena, donde murió".

En el centro de mi confesión, por tanto, está la corazonada de que seres tales como Mozart nos obligan a especular sobre la trascendencia, lo cual es muy incómodo, pues las ideas de trascendencia se asocian al desequilibrio y la chifladura —incluso a la inestabilidad categórica y la debilidad mental—. Tales son los cargos y las culpas a las



Mozart a los 12 años. Detalle de un cuadro de Helbling.

que te expones cuando confiesas que encuentras imposible desechar esas especulaciones. Para algunas mentes razonables esto podría llevar a la limitación del arte —un arte en el que sobreviven tendencias religiosas u otras “indeseables”—, a observancias ceremoniales o tradicionales. O casos como el presente —casos de devoción cultural.

La música, me imagino (como un aficionado), se basa en un código tonal que inevitablemente contiene expresiones de la historia completa de los sentimientos, las emociones, creencias —en esencia inseparables de lo que llamamos nuestra “vida superior”—. Sugiero también que es esto a lo que tendemos luego de ir cuando los se puede en las nuevas ortodoxias positivistas modernas, las que nos delimitan —las suposiciones que nos han hecho aceptar la educación y los negocios mundanos como normales, prácticas e indispensables: los postulados fundamentales de nuestras hazañas científicas y tecnológicas.

Mozart nos brinda una salida tranquila y aun emocional de esto —una infinitamente rica y elevada solución.

No quiero hacer de ésta una noción de una profunda originalidad emanada sabrá Dios de dónde. La invoco como un correctivo de la psicología terrena que regula nuestras mentes en este siglo. No hace daño recordar que esta psicología limita dolorosamente la inteligencia, y es con frecuencia poco más que un modo conveniente de disponer de las fastidiosas intimidaciones de una naturaleza prohibida. Los milagros que nos fascinan son los científicos y tecnológicos. Éstos han cambiado el espacio, el tiempo y la naturaleza. Para los positivistas este es un mundo objetivo regido por las ideas. El entorno contemporáneo está hecho de tales ideas encarnadas —ideas de residencia, transportación, ver y oír a distancia, etcétera. Por medio de esas ideas (y son altamente sofisticadas), la propia tierra se ha humanizado. Esto se ve a simple vista y, externamente, se explica solo. Aprieta este botón y verás a la gente, la oírás hablar. Pocos de nosotros, sin embargo, pueden explicar las técnicas por las que se logra.

Hace años leí un curioso libro de Ortega y Gasset titulado *La rebelión de las masas*. Ortega explica en él lo que es un Hombre Masa —no es un proletario invariablemente; también los profesionistas pueden ser hombres masa—. Este no es el espacio para explicar a qué se refería Ortega; sólo uno de sus argumentos me concierne ahora: dice que el Hombre Masa es incapaz de distinguir entre un objeto o proceso naturales y un artefacto, un objeto pseudo-natural. Da por seguro, como parte del orden de las cosas, que cuando entra en un elevador y oprime el botón, él va a subir. Si los mecanismos fallan, si, por ejemplo, los elevadores no suben o los camiones no llegan, la revolución de su espíritu revela que entiende a los elevadores y los camiones como comodidades gratuitas del tipo de la luz del día o la disponibilidad universal de respirar aire.

Felicitarlos, sin embargo, por nuestra educada iluminación es sólo una evasión de la verdad real. Nosotros “los educados” no podemos siquiera empezar a explicar las tecnologías que usamos a diario. Hablamos de electrónica y cibernética, pero es en vano. Los procesos naturales nos superan también y, no obstante nuestro hablar de lípidos y metabolismo carbohidratado, no entendemos virtualmente nada sobre la fisiología de la digestión o la transmisión de impulsos nerviosos. Enfrentados a los milagros tecnológicos sin los cuales no podríamos vivir, resultamos tan atrasados como cualquier salvaje, si

bien la educación nos ayuda a ocultárnoslo. Claro que podría paralizarnos del todo para analizar circuitos intrincados o minicomputadoras, o para intentar obtener un conocimiento más claro de la traslación de los descubrimientos de la física de las partículas en las armas modernas.

Estos, sin embargo, son los milagros que nos inspiran un respeto profundo y que, tal vez, determinan lo que entendemos por un milagro. Un milagro es algo que lleva a una persona a Australia en diez horas, y se lo debemos a la revolución científica.

A donde quiero atraer su atención es lastimosamente transparente. Ninguna otra generación de la historia ha habitado un mundo tan milagrosamente transformado por semejantes artefactos. A pesar de Ortega y Gasset, de cerca y de lejos no somos más diestros para distinguir lo natural del artificio que su Hombre Masa. Peor aún, hemos perdido la añeja confianza de Ortega en nuestro poder para explicar lo que es la naturaleza. ¿Podemos afirmar que vemos a través de la ventisca metabólica interna que convierte a la materia en energía?

Nuestra misión, en un sentido, es manipular los artefactos de que nos provee la tecnología en variedades cada vez más sofisticadas y esotéricas. ¿Pero qué con la música de *Don Giovanni* o de *Così Fan Tutte*, consideradas milagros —tanto como amplias relaciones de lo que *eros* puede ser en ambas efusiones diferentes de sonido?

Supongo que casi todo el mundo sentiría que, igual que se pueden asir los principios escondidos tras un producto tecnológico, si tenemos la determinación de estudiar el método que nos han reservado los seres inteligentes de quienes descendemos, seremos capaces de hacer una valoración cabal de estas óperas también. Pero cuando intentamos eso, la música nos marca un alto. Hay una dimensión musical que impide la comprensión última, que rechaza o repele los hábitos cognoscitivos que respetamos y reverenciamos. Parecemos sentir que cabalgamos la cresta de una ola de entendimiento que se hubiese vuelto natural, y nos entregamos a la creencia de que no existen los misterios —sólo existe lo aún-no-conocido—. Pienso que he sido claro. Ignoramos los fundamentos tanto como los ha ignorado siempre el ser humano. La autoestima requiere ser aceptada.

Quizá lo que he dicho tenga relación con la importancia creciente de Mozart, pues al concluir el siglo XX sus rivales románticos parecen menos grandiosos que hace cincuenta o sesenta años. Los más cultos historiadores contemporáneos, de la música, escritores tan brillantes como Wolfgang Hildersheimer, dicen que él es la clase de hombre que encontramos singularmente cercano, y hace algún tiempo (julio de 1983), en un ensayo de *Encounter*, Peter Porter escribió que Mozart “parece un hombre moderno”, más próximo a nosotros que Bach, “una personalidad mesurable y asequible a nuestro temperamento”. Y sigue diciendo que hay evidencias suficientes (se refiere a evidencia documental —correspondencia, recuerdos personales, datos develados por investigadores—) “para deducir una enorme tristeza al considerar la vida de Mozart. No parecerá milagrosa, sino que nos impedirá rehuir una incómoda, si bien anacrónica, sensación de



Mozart, página manuscrita del comienzo del Quinteto de cuerdas en Do Menor, K. 406.

culpa; ninguna recomposición de los hechos ni distorsión de la ficción, desde las edulcoradas distorsiones de *Sacha Guitry* hasta las degradantes simplificaciones del *Amadeus* de Peter Schaeffer, podrán vestir a Mozart con los ropajes de la reivindicación o la apoteosis. Es tan distinto de Beethoven, un titán de una clase tan diferente”.

Hoy, “moderno” es un término curioso —se le usa tanto para degradar como para (aún con mayor frecuencia) alabar. Puede significar decadente, degenerado, nihilista, abismal, por un lado, o puede significar una capacidad para superar el desorden contemporáneo, para presagiar un periodo en la formación de una nueva superioridad o para comenzar a destilar una esencia nueva. Puede significar que lo mejor de las mentes contemporáneas revela cualidades de poder, astucia, alcance e ingenio de infinita plasticidad, adaptabilidad, de contender con todo cuanto la historia mundial ha descargado sobre las generaciones de hoy en día. “La mente humana”, apuntó E.M. Forster, “no es un órgano decoroso”, y nos convocó a “ejercitarlo sinceramente”.

La “sinceridad”, en el caso de Mozart, es una consideración marginal desde que no estuvo obligado a buscar la verdad en alemán, francés, italiano o en inglés. Su objetivo no era la sinceridad, sino la Gracia. Pero como entenderemos de inmediato, la visión de que la mente no es un órgano decoroso es moderna. Es justo lo que esperamos. Es esta contingencia, esta ironía, veleidad, lo que en nuestro tiempo damos por hecho. La

gravedad de los ideales del siglo XIX o la pomposidad de los dictadores del XX, son rechazados y escarnecidos por peligrosos y falsos. Al leer sobre la vida personal de Mozart, reconocemos que era informal, por decir lo menos, *sans façon*. Él no asumió postura alguna —la idea de “genio” le era ajena—. A partir de sus cartas vemos que como observador fue singularmente moderno. Permítanme dar algunos ejemplos de esto. Aquí está su descripción del archiduque Maximiliano, un hermano del Emperador y nuevo arzobispo de Colonia:

“Cuando Dios le da a alguien un oficio sagrado, generalmente le da el Entendimiento; así es, confío, en el caso de Archiduque. Pero antes de convertirse en cura, era mucho más agudo e inteligente y hablaba menos, si bien con mayor sensibilidad. Deberías verlo ahora. Sus ojos exudan estupidez. Habla y arenga incesantemente, siempre en falsetto —su cuello responde a un bocio. En poco tiempo el tipo ha cambiado completamente”. (1781, *aetat.* 35).

Y aquí está la descripción de un monje dominico de Bolonia:

“... recluido como un santo. Por mi parte, no lo creo, pues en el desayuno con frecuencia toma una taza de chocolate e inmediatamente después un buen vaso de fuerte vino español; y yo mismo he tenido el honor de almorzar con este santo quien a la mesa se bebió toda una garrafa y redondeó con un vaso lleno de vino fuerte, dos grandes rebanadas de melón, algunos duraznos, peras, cinco tazas de café, un plato de ajos y dos platonos de leche con limón. Seguro que podía estar llevando alguna especie de régimen dietético, pero yo no lo creo, pues hubiera sido demasiado; si durante la tarde se come diversos bocadillos...” (Agosto 21, 1770).

Mozart tiene el don novelístico de caracterizar con pormenores detallados. No es respetuoso; tampoco severo —ni siquiera cuando escribe “sus ojos exudan estupidez”—. Su manera de ver proviene directamente de su naturaleza, tal vez de una fuente cercana a la fuente de su música. Los dos estilos, el verbal y el musical, tienen algo en común. Con frecuencia comenta sobre las voces de las personas que describe. El arzobispo arenga en falsetto. El poeta Wieland, a quien conoce en Mannheim en 1777, “posee una voz un tanto infantil” y un defecto de pronunciación “que lo hace hablar muy lentamente”, de modo que “no puede decir media docena de palabras sin detenerse”. Respecto a los cantantes, comenta ampliamente: “Un cantante fino, un barítono, forzado cuando canta en falsetto, pero no tanto como Tibaldi en Viena”. “Bradamante, enamorada de Ruggerio (...) es cantada por una pobre baronesa (...) Aparece con un nombre falso (...) tiene una voz pasable y su presencia escénica no sería mala, pero es desentonada como el diablo”.

Él tiene un agudo y moderno apetito de impresiones personales, anota Einstein. Acerca del paisaje —aunque es un gran viajero— escribe rara vez. “Sobre el arte no se expresó nunca”. Einstein agrega más adelante que en Roma “las flores más bellas no le interesaron, pues él estaba en casa llenando papeles con música”. Había escrito a su hermana desde Roma jocosamente que esas bellas flores eran acarreadas podridas por la calle: “así me lo ha dicho el Papa”.

Ser moderno es ser móvil, siempre en ruta, con pocos vínculos locales donde sea, cosmopolita, sin molestarse mucho por ser un extraño en domicilios temporales. Durante sus viajes, Mozart componía en su cabeza. Era móvil por temperamento. Nissen, uno de los primeros biógrafos, registra que la cuñada de Mozart recordaba que en sus últimos años “miraba a todos con una mirada penetrante, daba respuestas equilibradas a todo así estuviera contento o triste, y también parecía estar embebido en algo completamente distinto al mismo tiempo. Incluso al lavarse las manos por la mañana andaba de arriba abajo, nunca estaba quieto, chocaba los talones y estaba siempre reflexivo (...) Siempre se entusiasmaba con entretenimientos novedosos, cabalgar o el billar, por ejemplo (...) Siempre estaba moviendo sus manos y sus pies, jugando con algo, v.g. su sombrero, bolsillos, la cadena del reloj, mesas, sillas, como si fueran pianos...” (Hildesheimer, p. 265).

Se compenetraba con cuanto fuera permanente, por supuesto. En 1788 escribe desde Viena: “Pernoctamos hoy, por primera vez, en nuestro nuevo domicilio (en Wäring), donde estaremos el verano y el invierno. En total el cambio me da igual, de hecho lo prefiero (...) Tendré más tiempo para trabajar”.

Einstein nos cuenta que Mozart y su esposa cambiaron de residencia en Viena once veces en un periodo de diez años, “en ocasiones tan pronto como en tres meses. Su vida era un viaje perpetuo, yendo de un cuarto de hotel a otro (...) Él estaba listo en cualquier momento para cambiar Viena por otra ciudad o Austria por otro país”.

Tampoco el arte era para él un “proyecto”, como lo fue para otros en el siglo XIX. Tampoco lo fortificaba la idea de ser un genio. Se desprendió de las cosas superfluas y tempranamente parece haber hecho los cálculos de lo que habría de repartir. Esto fue realizado con velocidad y seguridad intuitivas —claros signos de una libertad pura e impecable—. Para un moderno, la postura de los genios románticos se ha vuelto odiosa; huele a relaciones públicas y trabajo de imagen. En esta línea, pensamos en la megalomanía wagneriana, en histrionismo, culteranismo y política. Mozart carece de estos defectos o rasgos. No le importa la política. El “poder”, en el sentido moderno clásico, no le atrae. La esquematización es del todo ajena a su carácter. Y en su lado práctico no existe la menor precencia. Sus biógrafos recientes coinciden en lo desastroso del manejo de sus asuntos. A partir de estos fracasos se refugia en el trabajo. Entre sus contemporáneos vieneses, dice Peter Porter resumiendo las conclusiones de Hildesheimer, fue juzgado como alguien poco serio e impróvido por naturaleza. Pero esa negligencia o incapacidad de prever las consecuencias (¿cómo pudo equivocarse al no entender que el *Figaro* contrariaría a la aristocracia vienesa, la que lo castigaría boicoteando sus conciertos?) equivale a lo de las flores romanas, a la interminable procesión de carruajes, a su ignorancia de los paisajes, a las muchas mudanzas. Estas experiencias transitorias son un antecedente u horizonte. *Las bodas del Figaro* “tenía” que ser escrita; en consecuencia, había que soportar el retiro del patrocinio; y así fue con otros desaires, derrotas y desilusiones. Se enamoró de una mujer que no habría de corresponderle y se conformó con la hermana. Sabemos del vívido interés que cobró por Constanza por el candor sexual en las cartas que le escribió. ¿Hizo las cosas del mejor modo —o están sus fantasías de su genitalidad y la de ella también en el horizonte transitorio, o son un tema epistolar placentero— en lugar de hacer lo principal?



Mozart en su espineta. Grabado de Sasso según Bosio, 1786.

Hoy en día tenemos una simpatía particular hacia la ligereza adolescente de Mozart sobre el sexo (y eso que Porter llama su “vena coproflíca y su (...) sexualidad infantil”). Pero los mismos contemporáneos de Mozart eran habitualmente más libres a este respecto que nosotros. Su madre también empleaba el lenguaje ordinario. El siglo XIX nos legó un interregno de puritanismo. He pensado con frecuencia que la “represión” y la “inhibición”, como las describió Freud, se refieren a una mutación temporal de énfasis “moral”. Los estudiantes de Literatura Inglesa son concientes de la mudanza que va de la abierta sensualidad de Fielding o Lawrence Sterne a la pudibundez (“propiedad”) victoriana en Dickens o Trollope. Las *Confesiones* de Rousseau y *Les Bijou Indiscrets* de Diderot lo confirman. Lo que tiene el siglo XX es una “liberación”, con todos los excesos y exageraciones que implica el término. Sería un error tomar a Mozart por un heraldo de las “libertades” que “conquistamos” a la mitad del siglo.

No era para nada el “libertario” pionero del *Amadeus* de Peter Schaeffer. Hace setenta años mis tíos inmigrantes rusos, mis tías y mis primos, hablaban aún libre y coloridamente de las funciones corporales y los asuntos sexuales —“materias del campo”, como las llama Shakespeare en *Hamlet* (son comunes los dobles sentidos lascivos en sus obras)—. Especialistas en literatura tudoriana y estuarda las han rescatado. La alcahuetería tiene un largo linaje. La conversación en las cortes de Elizabeth y James I no eran lo que luego hemos llamado “respetables”.

La lascivia en las cartas de Mozart a su “Básle” —una prima hermana— pudo ser incluida, dice el Sr. Porter, en un libro de texto sobre sexualidad infantil. Pero no tiene que ver con el moderno lenguaje callejero, rara vez gracioso y tendiente a la rutina. Las altamente espirituales obscenidades del siglo XVIII desaparecen de la literatura romántica del XIX —quizá como una concesión al autosuficiente lector burgués y sus peculiares ideas de la nobleza.

No tiene caso pretender que Mozart no fue curiosamente errático. Hay mucha evidencia de que era travieso, que payaseaba, hacía maldades y bromas. Tenía gusto por las malas compañías también. Una tal señora Pichler, que escribía novelas históricas, observa (*Ibid*, p. 271) que ni Mozart ni Haydn “demostraron en su trato personal un poder intelectual poco común, y a duras penas alguna instrucción o alta cultura. Desplegaban en sociedad sólo un temperamento común, guasas insípidas y (en el caso de Mozart —S.B.) un descuidado modo de vida; y a pesar de ello, qué profundidades, qué mundos de fantasía, armonía, melodía...” Una vez que esta misma dama se sentó al piano a interpretar “Non piú andrai”, del *Fígaro*, “Mozart, quien se hallaba presente, vino hacia mí y mi interpretación debió haberle complacido, pues tarareó la melodía conmigo y marcó el tiempo en mi hombro; de pronto, sin embargo, jaló una silla, se sentó, me dijo que siguiera tocando el bajo y empezó a improvisar variaciones tan bellamente que todos contuvieron el aliento al escuchar la música del Orfeo germano. Pero una vez que hubo tenido suficiente, brincó y, como solía hacer con su humor disparatado, comenzó a saltar sobre mesas y sillas, a maullar como gato y a dar volteretas como un niño indomable”. Hildesheimer se refiere a dichos arranques como “necesita-

dades físicas, compensación automática para una mente trascendente (...) son residuos, tanto como el reflejo de la distracción mental”.

Pensar acerca de la personalidad de Mozart y las circunstancias de su vida es, para mí, muy placentero —su estrepitoso humor es tan contemporáneo—. Igualmente, no podemos entenderlo más de lo que podemos entender nuestra contemporaneidad. Salimos de los libros como el estudio de Hildesheimer sobre Mozart confesando que el acertijo de su personalidad está fuera de nuestro alcance. Se mantiene oculto entre su música y nunca llegaremos al fondo de ella. Cuando decimos que es moderno, supongo que nos referimos a que reconocemos la asignatura de la Iluminación, de la razón y la universalidad de su música —también reconocemos las limitaciones de la Iluminación. Hemos aprendido de la historia que la ilustración, la liberación y la ruina pueden estar juntas. Por cada avenida que abre la liberación, se cierran dos. Dentro de la jocosidad mundana de Mozart hay siempre una oscuridad ultraterrena; y la libertad que expresa nunca viene sin tristeza, una profunda sumisión a la melancolía. Estamos dotados de comprensión pero lo que se nos pide comprender es demasiado para nosotros.

Hildesheimer está convencido de que tanto Mozart como Beethoven portaban lo que llama “un aura metafísica”. Beethoven se daba cuenta y la cultivó y explotó. Mozart, que no descubrió su aura, “exageró su presencia física con continuas tácticas divertidas que se volvieron rutinarias”. Era clwonescamente demoniaco. Fue un “extraño” que nunca entendió la naturaleza de su extrañeza. Beethoven le atinó a su grandeza; Mozart no. No está involucrado consigo mismo, apenas se dedica a aquello para lo que nació. Hay pocos indicios en él de *amour propre* ordinario o de vanidad simple, y, para nada, signos de *grandezza*.

Pero este discurso de “auras metafísicas” puede ser irritante, lo sé. Aun cuando la gente claramente sensible insiste en hablar de metafísica y auras, es mejor controlar nuestra irritación con prudencia y preguntarnos por qué gente claridosa, equilibrada, se ve obligada a renunciar al sentido común positivista en el cual confiamos. Es la propia música la que los saca de las reglas de respetabilidad intelectual. La música nos empuja a preguntar por qué es tan continuamente fértil, amada, ingeniosa, inagotable —por qué es capaz de decirnos mucho más de lo que pueden otros lenguajes, y por qué se da tan de buena gana, fácil y graciosamente; no siendo producto de un esfuerzo. Lo que nos revela es que hay cosas que deben hacerse con facilidad. Con facilidad o nada —esa es la verdad del arte. El meollo del asunto es la concentración sin esfuerzo. Se silencia a la voluntad y al deseo (como lo entendieron muchos místicos) y el trabajo se transforma en juego. Y lo que vemos en el registro terrenal de Mozart es la preservación de lo importante entre las distracciones y hostigamientos —delineemos una lista de esto: posadas, tabernas, cantinas, aristócratas fríos y estúpidos, cuentas sin pagar, tiranos insignificantes como el obispo de Salzburgo y sus adulones, viajes interminables, paisajes irrelevantes, mala música, decepciones amorosas. Incluso la carga de una superioridad natural que engendra rencor en los otros y que, por tanto, ha de ser disfrazada.

Contrario a lo anterior, existe la noción de que el trabajo debería convertirse en juego —quizá como la Sabiduría lo plantea en el *Libro de los Proverbios*: “El Señor me poseyó en el principio de sus caminos, antes de que hiciese algo desde el principio. Fui erigido



Mozart, bocetos del Concierto para piano K. 467A, 1785. Está página es notable por los numerosos cálculos que realizó el compositor.

de la eternidad, y de lo viejo, antes de ser hecha la tierra (...) Estaba con él formando todas las cosas; y me regocijaba cada día, jugando ante Él en todas las ocasiones; jugando en el mundo. Y mi regocijo era estar con los niños de los hombres” (Prov. 8:22-3, 30-31).

No podemos hablar de Mozart sin preguntar “de dónde provenía todo”, sin tocar ciertas preguntas “eternas”, “misteriosas”. Muchos han argüido bien que es “moderno” (“uno de nosotros”) y aún falta desmitificar la esencia de lo “moderno”. ¿Cómo es eso de que nuestro “moderno Mozart” incrementa el misterio? Nos inclinamos a pensar en el misterio como algo vago y amorfo, y a pesar de ello Mozart, que trabaja a la luz del día, abiertamente, es todo coherencia. A pesar de que no emplea un lenguaje cognitivo podemos, hasta cierto punto, entenderlo plenamente. Sus sonidos y melodías corresponden a estados de ánimo que todos hemos aprendido a interpretar de algún modo. Esta forma musical de discurso es diferente de la semántica que nos permite especificar o denotar. Nos sentimos movidos a ir más allá de tal discurso, tanto en la dirección de la pura exactitud matemática como en la de más elevadas afectaciones del sonido o la vista. Las últimas, las afectaciones, son las más poderosas porque rebasan las definiciones del habla, del discurso inteligible. La música de Mozart es el habla de las afectaciones.

Cómo llamarla *si no* misteriosa. En ella oímos; por ella se expresa el sentido del misterio radical de nuestra existencia. Esto es lo que oímos en *Così Fan Tutte* o en el Quinteto en Sol menor. Del último, más de algunos escritores nos han dicho que oyen en él "la plegaria de un hombre solitario", "el Jardín de Gethsemane" —"dolor cortante", dice Albert; yo prefiero el término "misterio radical" a estas interpretaciones religiosas. El misterio radical hace a Mozart más libre de introducirse en las regiones problemáticas de la existencia, a su manera mozartiana. Y cuanto podemos decir a propósito es que es "de más allá".

Ahora, unas pocas observaciones sobre la condición de nuestros contemporáneos que escuchan música. A ellos (o, mejor, nosotros) no se les puede dar por algo supuesto. No son lo que fueron en el siglo XVIII. Me he referido a Mozart como alguien moderno y he hecho una inusual caricatura poco halagüeña, distorsionada si se quiere, del hombre en la era actual: una criatura rara —cerebral pero no muy inteligente, habita en una región especial de la conciencia pero cuya conciencia es inadecuada. Las ciencias aplicadas y la ingeniería han transformado el mundo externo de tal modo que parece algo mágico. Claro, sabemos que no es algo mágico, sino altamente racional —una clase de racionalidad que bien podría ser mágica—. La autoestima lo hace tener gestos de racionalidad para demostrar que es capaz, a cualquier costo, de conservarse. Pero ustedes estarán de acuerdo —que estamos a punto de confesar— en que este "conservarse" es cansado.



Mozart, página manuscrita del último movimiento de la Sinfonía núm. 40 en Sol menor, K. 550.

El hombre civilizado no se fomenta buenos estímulos. No digo que merezca ostentar una opinión favorable de sí mismo. La filosofía y la literatura han sido particularmente duras con él desde el principio de la era moderna y, por ahora, el "Eurocentrismo" se ha vuelto un tremendo reproche. Nos regañamos solos aun por los escasos recatos, los remanentes burgueses con los que ocultamos la vergüenza. Oímos por todos lados que somos "falsos" y que somos, cada uno de nosotros, impostores.

Todo esto, pienso, proviene de *nosotros*. Somos *nosotros* quienes nos elevamos y *nosotros* quienes nos derribamos. Si somos impostores, también somos quienes exponen a los impostores. El "ser humanos" es nuestro espectáculo entrañable. Cuanto es de esperar de la humanidad, bueno o malo, proviene de la propia humanidad. Todo lo que podemos concebir es realizable, y todo surge de las insondables reservas de nuestra inventiva y la fantasía. Todo debe intentarse. Es muy chistoso, pero la misma mente que acoge *Dallas* o la música de rap admite también a Homero y Shakespeare.

No existen especulaciones simplemente divertidas; la horrible realidad está detrás de ellas. En este siglo, si bien brevemente, la esclavitud resurgió en Europa (en las fábricas alemanas de la guerra y en las minas y bosques de Siberia). Sólo unas cuantas décadas después las más finas cocinas y baños de la historia fueron producidos en el Oeste, una cultura de consumo a gran escala que el mundo nunca ha visto.

Pero no se necesita hacer un inventario de los tiempos. Es desmoralizador describirnos nosotros a nosotros otra vez. Nos es especialmente duro desde que creemos (como hemos sido enseñados a creer) que la historia nos ha formado y que todos somos miniresúmenes de la era actual.

Cuando digo, sin embargo, que la mente que acoge el melodrama de *Dallas* es capaz de absorber a Homero y a Shakespeare —o a Mozart, ya que es el foco de nuestra atención—, quiero decir también que tenemos poderes transhistóricos. La fuente de estos poderes está en nuestra curiosa naturaleza. Nos hemos concentrado con inmensa determinación en lo que nos forma externamente, pero tal necesidad no gobierna realmente nuestro interior. Puede conseguirlo si le cedemos lo justo.

Pero como individuos, en la libertad interna, no necesitamos ceder nada semejante. Ese es un buen momento para recordárnoslo —ahora que la gran maquinaria ideológica del siglo se ha detenido para siempre y se ha cubierto de orín.

Lo que es interesante acerca de Mozart (en contraste con el antecedente de la oxidada maquinaria ideológica) es que él es un individuo. Conoció (como en *Così Fan Tutte*) el sabor de la decepción, la traición, el sufrimiento, la debilidad, la tontería y vanidad de carne y hueso, tanto como la vacuidad del cinismo. En él vemos a una persona que sólo cuenta consigo misma para apoyarse. Pero qué personalidad la suya y qué arte el que ha generado. Cuan profundamente (más allá de las palabras) nos habla de los misterios de nuestra común naturaleza humana. Y qué indómita y fácil es su grandeza.

© 1992 Saul Bellow

Una versión ligeramente distinta de este ensayo fue leída en Florencia en una celebración del segundo bicentenario de Mozart.

FEDERICO GARCÍA LORCA

ELEGÍA DEL SILENCIO

Silencio, ¿dónde llevas
tu cristal empañado
de risas, de palabras
y sollozos del árbol?
¿Cómo limpias, silencio,
el rocío del canto
y las manchas sonoras
que los mares lejanos
dejan sobre la albura
serena de tu manto?
¿Quién cierra tus heridas
cuando sobre los campos
alguna vieja noria
clava su lento dardo
en tu cristal inmenso?
¿Dónde vas si al ocaso
te hieren las campanas
y quiebran tu remanso
las bandadas de coplas
y el gran rumor dorado
que cae sobre los montes
azules sollozando?

El aire del invierno
hace tu azul pedazos,
y troncha tus florestas
el lamentar callado
de alguna fuente fría.

Donde posas tus manos,
la espina de la risa
o el caluroso hachazo
de la pasión encuentras.

Si te vas a los astros,
el zumbido solemne
de los azules pájaros
quiebra el gran equilibrio
de tu escondido cráneo.

Huyendo del sonido
eres sonido mismo,
espectro de armonía,
humo de grito y canto.
Vienes para decirnos
en las noches oscuras
la palabra infinita
sin aliento y sin labios.

Taladrado de estrellas
y maduro de música,
¿dónde llevas, silencio,
tu dolor extrahumano,
dolor de estar cautivo
en la araña melódica,
ciego ya para siempre
tu manantial sagrado?

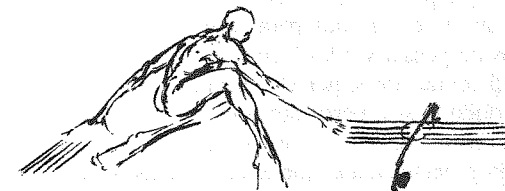
Hoy arrastran tus ondas
turbias de pensamiento
la ceniza sonora
y el dolor del antaño.
Los ecos de los gritos
que por siempre se fueron.
El estruendo remoto
del mar, momificado.

Si Jehová se ha dormido,
sube al trono brillante,
quíbrale en su cabeza
un lucero apagado,
y acaba seriamente
con la música eterna,
la armonía sonora
de luz, y mientras tanto,
vuelve a tu manantial,
donde en la noche eterna,
antes que Dios y el tiempo,
manabas sosegado.

Julio de 1920

EL PODER DE LA RESURRECCIÓN EN HARNONCOURT

(SOBRE SU VERSION DE LAS SINFONÍAS DE BEETHOVEN)



FERNANDO ÁLVAREZ DEL CASTILLO A.

A firmar que hasta no haber oído la nueva grabación de las 9 sinfonías de Beethoven equivale a no conocerlas, es tanto como sostener que después de oírlas podemos considerar que ya las conocemos. No obstante si el escucha ha oído varias veces estas sinfonías no podrá negar algún asombro y desde luego cierta inquietud después de oír la versión de Harnoncourt. Pensará si lo que oye, con respecto a lo que él conoce, es un complemento, una contradicción o simplemente una manera diferente de entender a Beethoven, pero el asunto trasciende estos sencillos juicios. Si nuestro contacto con la música es directo, esto quiere decir, tener la capacidad de oír la música con los ojos, o sea, leer la partitura, quedará sometido entonces cada uno de los instrumentos, el tiempo del movimiento y la concepción sonora global a un solo juicio, el del propio lector, pero se eliminará así el filtro que representa cualquier interpretación.

Si por otra parte, preferimos leerla con los oídos, es decir escucharla, entonces tendremos que acudir a las distintas grabaciones de las 9 sinfonías, que, por cierto, no son pocas. Ahí podremos encontrar concepciones variadas, en una riqueza que va de la contradicción a lo absurdo. Por ello podría parecer innecesario y hasta necio la grabación de un ciclo más, pero en este caso y sólo en éste, si aceptamos ciertos criterios para juzgar la nueva interpretación advertiremos que no sólo se justifica plenamente sino que va más allá, porque confluyen aquí aspectos y circunstancias tan novedosos como originales, que nunca se habían reunido juntos. Estos elementos se resumen en cuatro puntos centrales: el concepto histórico y estético de la obra, las ideas sobre la interpretación y grabación, la conformación y la naturaleza de la orquesta y, desde luego, la personalidad musical del director.

El concepto histórico y estético de la obra es al mismo tiempo que el aspecto más subjetivo el más novedoso del ciclo. Hasta este momento todos los directores anteriores que han grabado las 9 sinfonías, concibieron a este monumental edificio de la música

sinfónica como un legado histórico del siglo XIX, contemplándolo desde su propia época y como una obra del pasado, es decir, que la perspectiva de observación necesariamente cambiará si nosotros miramos el edificio de arriba para abajo o de abajo para arriba, aunque veamos lo mismo, en tal forma que quien advierte los cimientos podrá en principio comprender el desarrollo lógico que los tiempos le han imprimido y las añadidas que la estética en particular, y la filosofía en general, de cada período le han donado. Aportaciones que por otra parte serán, sí, más benéficas para cada generación pero, a la vez, más ajenas o extrañas para la obra misma; esta adecuación del arte musical a las maneras de pensar y a las formas estéticas que cada generación busca no son en ningún sentido condenables, por el contrario, forman parte de la razón artística de vivir que cada período busca; pero esto, sumado al paso de los años, nos aleja del principio formal, estético e intelectual que dio origen a la obra de arte y del concepto global que impuso a la generación a la que estaba dirigida y de la cual surgió. Asimismo, y por el contrario, quien observa el edificio desde la parte superior tiene, sí, una visión más general y amplia de lo que ve, pero a la inversa, no podrá con mucho siquiera imaginar los cimientos que le dan cuerpo, sobre todo porque en cada época se han construido de manera diferente.

La música del pasado ha sufrido mucho por esta visión tan poco comprometida de algunos directores sobre el origen de la obra. Las formas y los estilos interpretativos del romanticismo lo alteraron todo, desde las características de los instrumentos hasta las proporciones de la orquesta, resultando más fácil adecuar la música al gusto imperante de la época, que educar al público para comprender esas obras cuyas formas originales de interpretación se habían perdido, y ahora, rescatarlas hasta donde sea posible, se ha convertido en un verdadero laberinto.

Este es en principio el punto medular que hace a este ciclo de las 9 sinfonías totalmente diferente a las demás versiones grabadas que aún se consiguen. Por su parte, el director Nikolaus Harnoncourt, a quien consideramos el más importante músico de la segunda mitad de este siglo, realiza ahora por vez primera la grabación completa del ciclo sinfónico de Beethoven que por otra parte representa en muchos sentidos su presencia en un género y un período más accesible, más conocido, más grabado y apreciado por públicos más numerosos. Sin embargo, y aún con todo lo anterior, también podemos afirmar que la figura de Harnoncourt no admite comparación frente a otros directores, ni su ciclo frente a otros ciclos.

En cuanto a la personalidad del director son tantos los aspectos que lo hacen tan diferente que ahí habremos de centrarnos sólo en los que inciden directamente en su concepción y ejecución de las sinfonías.

Desde que fundó su Concentus Musicus de Viena, hace 37 años, con respecto a esta grabación, su trabajo, primero como intérprete del cello y de la viola da gamba y después como director, se ha caracterizado por la búsqueda de una autenticidad histórica y de una aproximación al espíritu y a la estética que se dieron en cada período de la música del pasado. Para ello ha tomado en cuenta la historia en general y el hecho histórico en particular que generó el período y gestó la obra. Respectivamente ha estudiado y analizado la forma de pensar, la manera de escribir y de hacer música, los



Beethoven, primera página manuscrita de la Quinta Sinfonía.

tratados sobre interpretación y los instrumentos de cada época. Harnoncourt se inició en ello desde los 24 años interpretando música medieval —con otro gran experto: Alfred Deller—, y música renacentista, concretamente de la capilla de Maximiliano I de Austria, que reunía lo mismo a músicos germanos, flamencos, franceses y españoles. Paralelamente, mientras trabajaba en la comprensión e interpretación de obras de la antigüedad, tocaba el cello en la Orquesta Sinfónica de Viena, donde tenía contacto con obras que, desde luego, nada tenían que ver con las piezas del pasado. Su inquietud como músico e investigador y un desarrollo artístico lógico que nacía de la percepción de las melodías antiguas, de la manera de ornamentarlas, de la forma de escribir, del sonido de los instrumentos, del balance orquestal, de la acentuación de la música, de la articulación, del ataque a las notas, del color tonal, de la afinación y de la corriente estética del manierismo que tanto influyó en el barroco y en el clasicismo, lo llevaron a profundizar, como hasta ahora ningún otro director lo había hecho, en las obras teóricas y prácticas que son pilares para la historia de la música. Así, su incursión en las óperas de Monteverdi, que lo identificaron en todo el mundo como su más brillante intérprete, demostraron una nueva visión no sólo de la época sino también del género que nació perfecto: la ópera. A partir de 1970 inició con su colega Gustav Leonhardt el proyecto discográfico más importante hasta la fecha: la grabación completa de todas las cantatas sacras de Johann Sebastian Bach, piedras angulares para el desarrollo de la música sacra y coral, sobre todo con fuerte incidencia en el período romántico; este proyecto abarcó 15 años de trabajo continuo. Hacia finales de la década de los setentas, Harnoncourt se introduce en el estudio del clasicismo y ahonda en las obras más importantes y significativas de Mozart y Haydn, resultando esto otro complemento insoslayable en el desarrollo y conformación de sus esquemas mentales y musicales. Aquí Harnoncourt se detiene para ponderar lo que ha sido la música, la estética, la filosofía y la cultura antes de la Revolución Francesa y después de ella; el cambio en el concepto de la música, la utilidad que de ella se desprende, el volumen y conformación de las orquestas y, desde luego, el ánimo que le da vida a la música. Hasta antes de la Revolución Francesa el músico tenía que cumplir con una serie de esquemas derivados de los intereses de la corte o del clero y si la composición era del agrado del noble o del prelado era bien recibida y desde luego mal pagada; pero patrón y empleado quedaban satisfechos y la corte contaba con un compositor destacado y el músico tenía un empleo seguro. A partir de la Revolución Francesa los horizontes se ensancharon, los compositores tenían que agradar y convencer con su música a un auditorio más numeroso, heterogéneo y a menudo muy ajeno a la música; esto necesariamente hizo cambiar los esquemas de las composiciones, el volumen de las orquestas, los instrumentos musicales, las salas de conciertos y por consiguiente, las acústicas, y desde luego, la mentalidad de los compositores que habían dejado de servir a un mecenas o a un pequeño grupo de interesados y, en algunos casos, también de conocedores.

Finalmente y, aunque no es este su primer contacto con las obras importantes de Beethoven, que conoce perfectamente desde que se desempeñaba como cellista en la Sinfónica de Viena, donde era dirigido por artistas como Von Karajan, Böhm y Klemperer, graba hasta ahora en vivo el ciclo completo de las 9 sinfonías, pero es el único de los

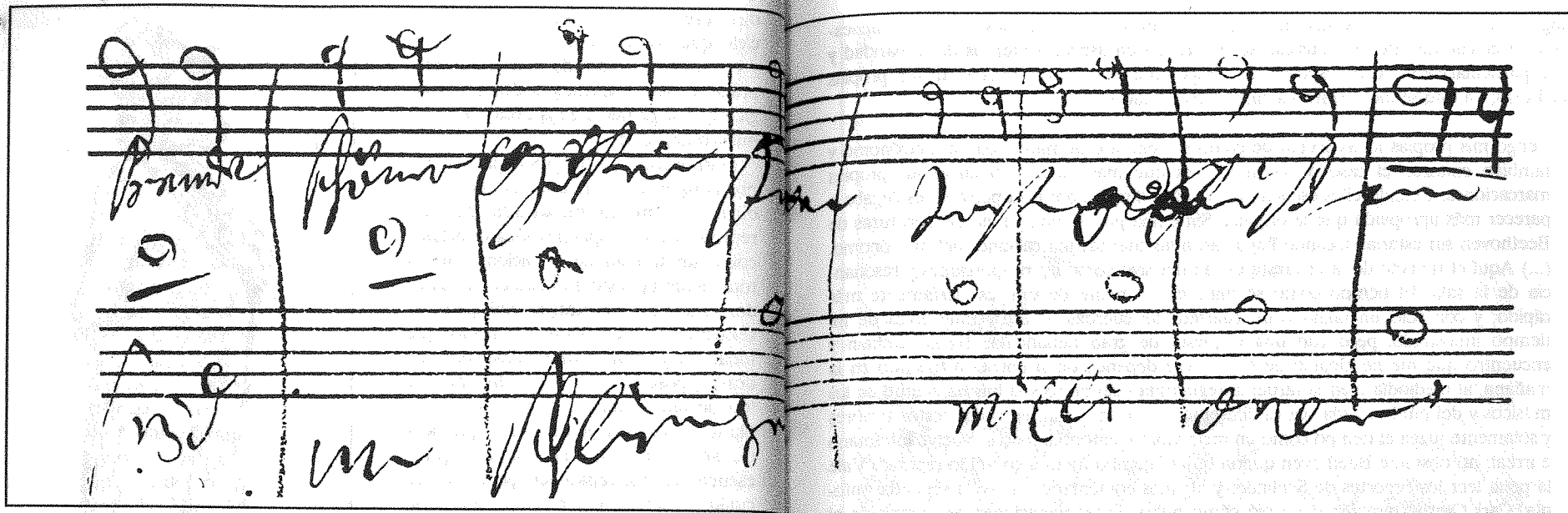
directores entre los que han grabado el ciclo que posee los elementos históricos y estéticos derivados de una experiencia práctica, para aplicarlos al desarrollo lógico que se proyecta en la obra genial del músico de Bonn.

Harnoncourt se ha preocupado siempre porque no se mire a sus interpretaciones como la búsqueda de una reproducción o copia histórica o incluso, como un trabajo de imitación; esto es totalmente opuesto a lo que el ha buscado. Su intención central es explorar y desentrañar aquel estímulo íntimo que toda obra de arte, comprendida como un drama, posee a manera de discurso, de lección tan actual, que sea capaz de hablarle a cualquier generación y que puede ser comprendida por cualquier escucha (claro, capacitado para ello) de cualquier época, y si nuestra generación lo comprende así, será entonces la más afortunada.

Quizá los aspectos que más dificultad han costado entender a la crítica musical del trabajo realizado por Harnoncourt, sean las características, cualidades y diferencias en el sonido orquestal que proyecta con cada una de las orquestas que trabaja. Para Harnoncourt el sonido de un cantante o de una orquesta nunca debe concebir a la belleza sonora como un valor absoluto; la expresión de los sentimientos, la claridad en las ideas y la fuerza de las emociones son en sí mismas un concepto globalizador de la belleza y, la unión de estas tres características, así como su resultado, deberán producir en el escucha una sensación cabalmente estética. La belleza por sí misma en la música está sujeta a los gustos de la moda y a un preciosismo fácil, vano, subjetivo y relativo, e incluso, de ser objeto de mejoras y superaciones, lo que puede, por otra parte, convertirse en una competencia estética muy alejada de la expresión y las ideas que animan a toda verdadera obra de arte.

Paralelamente a la dirección de esta obra sinfónica se encuentra el encomiable trabajo de una orquesta juvenil: "La Orquesta de Cámara de Europa", un conjunto musical de 52 intérpretes que adoptan la personalidad sonora de Harnoncourt, sonando aquí como en ninguna otra de sus grabaciones, dotados de un sonido original, identificable e





Boceto del *Himno a la Alegría*.

irrepetible. La juventud de sus integrantes, su virtuosismo y la compenetración que brota del trinomio director-orquesta-obra, dan como resultado un equilibrio musical idóneo para la obra de Beethoven. Harnoncourt ha trabajado la mayor parte de su vida como intérprete, con instrumentos originales, a pesar de que como él mismo afirma "pertenece a una escuela tradicional", lo cual es otro aspecto a su favor, porque además de conocer los dos mundos, enriquece con ello su cultura musical y alcanza a comprender la ambigüedad que cada corriente presenta. Sin embargo, en esta grabación la orquesta está conformada por instrumentos de cuerdas y alientos tradicionales y sólo las trompetas son instrumentos naturales, con el fin de proporcionar un efecto sonoro emocionalmente más adecuado a la época, a pesar de que con ello se sacrifica el carácter sonoro de un conjunto tradicional. La explicación que Harnoncourt ofrece para ello encuentra justificación en lo siguiente: "Para que una trompeta moderna pueda emitir el sonido de fanfarria equivalente al de una trompeta natural, hay que soplar demasiado fuerte. Esto necesariamente causa un desbalance con respecto al resto del conjunto. Por otra parte, el color tonal no es igual al de la trompeta natural y se pierde el carácter de fanfarria; este híbrido sonoro proporciona el timbre y el color adecuado, pero su sonido no se integra homogéneamente al resto de los instrumentos". Harnoncourt prefiere las dinámicas correctas, pero sin carácter.

Harnoncourt ha sido enemigo, en la medida de lo posible, de todos los trucos y falsedades técnicas que tanto se utilizan en las grabaciones modernas. La primera vez

que grabó los *Conciertos de Brandenburgo* con instrumentos originales, en 1963, lo hizo en un salón con las dimensiones adecuadas para una orquesta de la época barroca y con sólo 2 micrófonos, a fin de que el balance, el color tonal, y la proporción sonora no fueran realizados en una consola de sonido sino por la orquesta; esta ética de grabación ha sido parte de su religión, por ello gran parte de sus grabaciones, como es el caso de las 9 sinfonías de Beethoven, se han realizado en vivo. Esto tiene diversas connotaciones: se evitan los cortes, se percibe una acústica diferente, se presenta una idea espontánea de la música y sobre todo, se capta un compromiso lleno de vitalidad y realismo que orquesta y director sólo pueden tener frente a un público y nunca con un micrófono. La historia de las grabaciones está llena de trucos sonoros como la nota que nunca dio la Flagstadt en el *Tristán* de Furtwängler, o el papel de Otelo que Corelli nunca cantó en vivo, pero del que grabó algún aria.

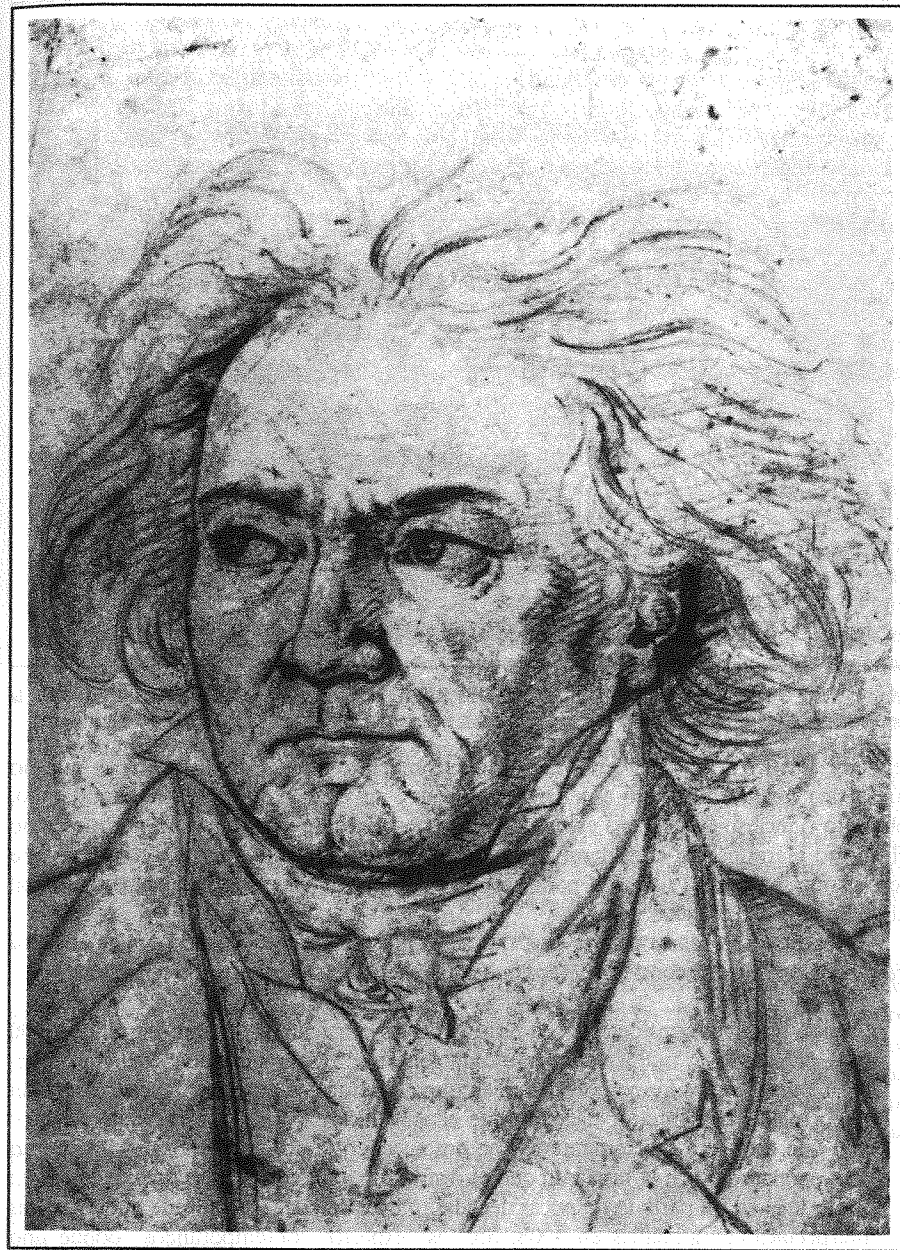
Para quienes conocen bien las 9 sinfonías de Beethoven, este nuevo ciclo será una revelación. Independientemente del juicio que nos merezca, al escucharlo debemos tener en cuenta que se trata de un compositor que se oye mucho y se conoce poco, que trabajaba sus composiciones con base en un piano y de acuerdo a la forma sonata y que su contundente personalidad, sus tremendos contrastes, sus arranques románticos y su fuerza vital, son paradigmas para todos sus sucesores. Nadie se ha expresado como él ni antes ni después, pero no se puede soslayar que es heredero del pleno clasicismo y que las influencias directas de Mozart y Haydn están cabalmente presentes. Por otra parte, el

juego preciso de sus ritmos, sus melodías penetrantes y originales, sus incesantes pizzicatos y su elocuente discurso musical, se convierten en aspectos eternos de disparidad y muy particularmente con respecto al tiempo que Beethoven marcó en sus propias partituras; en este sentido, Harnoncourt ha comentado:

Tengo mis propias ideas acerca de cómo se llegó a esta marcación de metrónomo y también conozco el caso de compositores que más tarde cambiaron sus propias marcaciones. Cuando ellos escucharon su obra dirigida por otra persona les llegaba a parecer más apropiada que la original. Sin embargo, cuando yo leo las partituras de Beethoven sin estarlas tocando llego casi a las mismas marcaciones del metrónomo. (...) Aquí el tamaño de la orquesta es tan decisivo como las proporciones y resonancia de la sala. El tiempo como se mide en la mente de uno es ciertamente más rápido, y con sólo un piano o un cuarteto de cuerdas yo estoy muy cerca de mi tiempo imaginado, pero con una orquesta de gran tamaño las cosas cambian y encuentro que me he alejado de él. Tal vez depende de si uno está tocando en la mañana, al mediodía o en la tarde; la regularidad del pulso y la misma actitud de los músicos y del público cada vez es diferente. Si uno no toma en cuenta estos factores y solamente juzga el tiempo como un metrónomo, entonces todo se vuelve inhumano e irreal; no obstante Beethoven quería que el tiempo fuera como él lo escribió. Vale la pena leer los reportes de Schlinder y algunos comentarios sobre la segunda sinfonía. Carl Czerny también describió cómo hubo ciertas variaciones de tiempo en el mismo Beethoven y en la misma obra, dependiendo de cómo se sentía el compositor en esa ocasión.

La importancia del trabajo musical de Harnoncourt no se cibe a esta grabación ni sería justo valorarlo sólo por ella. La obra de este artista es mucho mayor y toda se puede contemplar como la historia de la evolución intelectual de la segunda mitad de este siglo, por comprender las concepciones históricas, estéticas y espirituales presentes en las obras de los artistas musicales del pasado. Pero esa comprensión está sujeta a las leyes de la lógica y del sentimiento que el intérprete le imprime forzosamente a cualquier obra de arte que se le ponga enfrente. Esa comprensión o incomprensión del arte musical se ha manifestado muy a menudo en modificaciones arbitrarias o alteraciones a la misma partitura. Harnoncourt considera que cualquier incomprensión de nuestra parte de los manuscritos originales no es un error del autor, más bien, que la lógica que hemos aplicado para desentrañar la incógnita no es la correcta y que hemos tomado el camino equivocado. Esto nos compromete a una relectura de la obra con otras ideas u otra mentalidad que se fundamente en una mayor cantidad de datos sobre la época, el autor y su obra; pero en cualquier caso no estamos autorizados para realizar alteración alguna en la partitura original si ésta fue concluida por el autor o bajo su supervisión.

Por increíble que pueda parecer, uno de los retos más grandes que Harnoncourt enfrentó en este desarrollo histórico fue la reticencia, la crítica, el escepticismo y hasta la burla de muchos intérpretes —y varios de ellos importantes y afamados—, a quienes el



August von Kloeber: Beethoven, 1818.



Manuscrito de la portada de la Sinfonía No. 3, *Heroica*. Al margen derecho se aprecia la dedicatoria a Napoleón tachada por Beethoven.

lenguaje técnico y musical que Harnoncourt manejaba no les decía otra cosa que no fuera una imagen un tanto amenazadora de que su trabajo se estaba haciendo viejo, obsoleto o incluso falso. Pero esto también es un punto de vista erróneo, porque como el mismo Harnoncourt considera: "La música que se interpreta ahora, por antigua que sea, es una música del siglo XX para oyentes del siglo XX y su lenguaje jamás será igual al de los tiempos pasados".

A este respecto Harnoncourt hace las siguientes reflexiones cuando graba el *Così fan Tutte* de Mozart, consideraciones que son aplicables a todo su trabajo musical:

Cuando nosotros consideramos la historia de las ejecuciones durante los últimos 200 años, podemos ver que virtualmente cada generación ha tratado de ejecutar y entender a cada compositor como ellos creen que él lo hubiera deseado y cada generación ha corregido a la anterior diciendo que ellos lo hicieron todo equivocadamente. Yo creo que esto será exactamente lo que nos sucederá a nosotros. La música tiene un gran paralelismo con la moda: lo que es disfrutado y lo que se piensa que es correcto hoy en día, en un período de pocas décadas, moverá a risa. Esto sucede ahora con las interpretaciones grabadas en 1908, por los "expertos contemporáneos" donde uno

puede reconocer claramente lo que los ejecutantes estaban tratando de lograr y que ellos realizaban con gran amor y profesionalismo; yo me maravillo ante su maestría técnica, que es frecuentemente soberbia y yo contrataría inmediatamente a los cantantes de esas grabaciones justamente porque son muy buenos, pero ellos hacen cosas que si se ejecutaran ante un auditorio de expertos de ahora, se reírían. Esto es muy injusto, pero hace que me de cuenta de lo que estamos haciendo actualmente y de cómo en unos 80 años la gente se reirá de ello. Creo que nosotros evidenciamos los errores hechos por los músicos que inmediatamente nos precedieron y nosotros intentamos no repetirlos, pero al mismo tiempo cometemos nuevos errores. También nosotros creemos que conocemos más que nuestros predecesores, que tenemos un entendimiento más cercano en la comprensión de las instrucciones de los compositores y que tenemos un sentimiento más definido hacia su lenguaje musical. Pero medido esto contra la total exactitud de la obra, lo único que estamos haciendo es mostrar alguna clase de punto luminoso sobre algún punto específico, es decir un acierto sobre muchos blancos. Yo he usado la comparación de un escarabajo o una hormiga rondando una colina; eso es lo que nosotros somos. Mientras que el compositor es la colina, la hormiga solamente podrá alcanzar una visión correcta si se aleja 2 metros de distancia de la colina y la contempla en su totalidad. Si nosotros rondamos por esa colina, todo lo que podemos ver radica en un radio de pocos centímetros y desconocemos lo demás. Claro está que la siguiente persona que ronde por la colina lo hará por un lugar diferente y habrá iluminado algo más. No obstante, nada es más importante para mí que entender, en la medida de lo posible, lo que el director está tratando de decir. Yo creo que el amor con el que un ejecutante hace presente la obra del compositor es también un medio por el cual se puede apreciar lo que está tratando de decir (...) También es una cuestión que queda abierta si es realmente tan equivocado seguir la moda con la música. Esto sería que si nosotros hiciésemos todo de manera absolutamente correcta de acuerdo a las formas del pasado, no podríamos comunicarnos con la gente que no tiene sentimientos para los períodos pasados, pero la música que hoy se escucha es completamente diferente a la de hace 200 años y quizá ellos entendían la esencia de la música mucho mejor si ésta era ejecutada con fallas objetivas; todavía quedan muchos aspectos sobre esta cuestión.

Irónicamente advertimos ahora que la penetración más honda que Harnoncourt ha alcanzado en el terreno de la música con sus interpretaciones ha sido precisamente entre los directores y los músicos miembros de grandes e importantes orquestas, y son ellos también quienes mayor admiración han manifestado por él. Sin embargo, la historia aunque no siempre es un hecho lógico, tiene sus propias leyes que la someten a un formalismo fatal que siempre se ha repetido y siempre se repetirá: si el arte musical, la interpretación de ese arte musical y la comprensión de ese arte musical le hablan a los seres de cada generación en el lenguaje que sea, entonces estamos en presencia de la gran obra de arte y esto es la constante que le da valor a las interpretaciones de Nikolaus Harnoncourt.

ROBERTO RICO

DOS POEMAS

SONATINA ZONZA

*No hay Mahler
que de Viena no venga*

"Ni Alma que lo soporte",
presurosa contesta,
con un mohín de incomprendida
planta carnívora,
la marginal compositora.

"No hay Mahler
que dure cien años",
añade lapidaria.

Cabe dudar
si el contraataque es lúdica
gema ante el infortunio;
si la posteridad
de Gustav es paupérrimo mester
a oreja involutiva,
o si de plano el piano
en que empecina
manicure estentóreo, Ineptamusa
la deja de una sola pieza
frente al bemol del fregadero.

LENTO MAS CON BRÍO

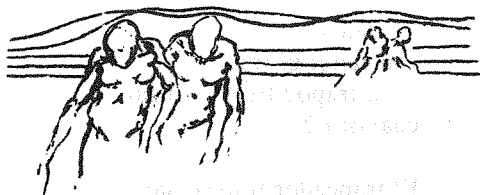
Se llama
trapeador el trapo.
Cuál trapo? El de trapear;
cuál otro?

El trapeador trapea, danza
con propiedad,
se apropia de las muescas
del mosaico que al tiempo cuadrícula.

Para qué molestarse
en precisarlo,
mientras tan oportuno
se desploma, pulposo, en pos de pila,
sorbido acéfalo el bautismo
cúbico, radical: de balde.

No importa si al trapear
el trapeador
oculte, mataselle
con agua (de trapear) el vano
litigio etimológico
del trapo,
la jerga escurridiza
de la jerga.

EL MOCTEZUMA DE KARL HEINRICH GRAUN



RODOLFO CELLETTI

Traducción de Fabio Morábito

Bajo el mando de Federico II la Ópera de Berlín fue, en su género, una organización sin par. Excelente orquesta; cantantes magníficos; un compositor —Karl Heinrich Graun— quizá no genial, pero culto, elegante, diligente; un poeta de corte, Tagliozucchi, hábil y dúctil; y en el centro de este panorama, el rey en persona, que amaba la música tanto como la guerra y maniobraba *castrati* y *primedonne*, instrumentistas y maestros de capilla como los batallones de la guardia, pero era también un mecenas cortés, lisonjero, generosísimo.

Federico II tocaba la flauta, componía y conocía de voces y de vocalizaciones como alguien del oficio. Son también conocidas sus pretensiones literarias y su amistad con Voltaire. Precisamente un trabajo de Voltaire, *El Alzira*, lo animó a escribir personalmente el libreto de una ópera para representar en el Teatro Real de Berlín en 1755, con música de Graun: *Moctezuma*. El libreto fue redactado en francés y traducido al italiano por Tagliozucchi. En la corte de Federico II no existía otra lengua para la música ni se concebía melodrama que no estuviera en italiano. Como quiera que sea, de la pluma del rey salió un libreto excelente e incluso —algo raro en aquellos tiempos— “comprometido”, en el que se plasma vigorosamente la polémica anticatólica mediante la representación de las tropelías cometidas por los españoles en México. Como el mismo Federico II escribió al conde Algarotti mientras trabajaba en su libreto, en tiempos de inquisición “hasta la ópera puede contribuir a reformar las costumbres y acabar con las supersticiones”.

La trama es muy simple. México y los mexicanos, bajo el iluminado emperador Moctezuma, están viviendo su época dorada. Moctezuma, después de haber asegurado a su pueblo la paz y la prosperidad, se siente finalmente libre para ocuparse también de sí mismo y se apresta a casarse con la hermosa Eupaforice, reina de Tlaxcala, que lo ama ardientemente. En este clima festivo llegan los españoles, capitaneados por

Cortés, que a través de engaños, traiciones y abusos —a menudo presentados con la etiqueta del fervor religioso y de la necesidad de convertir a los mexicanos al catolicismo— destruyen el régimen de Moctezuma, matando a todos y arrasando con todo.

La Decca, que nunca será encomiada bastante por su contribución en los últimos años al conocimiento de cierto melodrama dieciochesco, publicó hace unos meses una antología de partes del *Moctezuma*, bajo la etiqueta SET/MET 351. Eché tan sólo una ojeada a toda la partitura y no sabría decir, francamente, si fueron excluidos trozos que hubiera valido la pena introducir y, viceversa, si se han quedado partes de menor interés. Como sea, aparte el hecho de que en este aspecto uno puede confiar con toda tranquilidad en el gusto de Richard Bonyngue, que es el curador de la edición, no me rebelo en lo absoluto contra la idea de la elección antológica. A nadie se le ocurriría hablar del *Moctezuma* como

de una absoluta obra maestra; si acaso eso pareció en 1755, nosotros no podemos compartir ese juicio. La idea del bello indeteriorable, igual que la del bello absoluto o de la unidad de la creación artística, es un principio que mejor hay que dejar en manos de los filósofos, es decir de los encandilados por definición. Es cierto, sin embargo, que en nombre de ciertas abstracciones, en Italia se han hostigado exhumaciones de carácter antológico, y lo que esto ha dañado a ciertas partituras exhumadas *in toto* (cuando más oportuna hubiera sido una selección) y en general a la verdadera cultura musical, es algo que no bastarían diez páginas para explicarlo. En mi opinión, como sea, es infinitamente mejor conocer una parte del *Moctezuma* que de plano no conocerlo, y quisiera que también en los teatros, no sólo en los discos, el criterio antológico comenzara a tomarse en cuenta. Sería la única manera de entrar en contacto con operistas como Steffani, Alessandro Scarlatti, Bononcini o Porpora, de quienes nuestros críticos filosofantes creen que han dicho algo, en sus historias de la música, conociendo de su producción a lo mucho dos o tres partituras (¡bastante más que eso se necesita!) y habiendo oído de la misma alguna pálida exhumación, pésimamente dirigida y peor cantada.

¿Qué es, hoy día, lo que funciona y lo que no funciona en una ópera como el *Moctezuma*? Sin duda el microsurco Decca de la selección del *Moctezuma* nos ofrece el



Moctezuma

retrato de una sociedad y un contacto bastante exhaustivo con la temperatura musical de la época. Añado esto: contradiciendo la convicción general según la cual el melodrama de mediados del XVIII se reducía a un cortejo de arias de carácter ocasional y de rasgos de los más diversos, que los recitativos trataban de cohesionar lo mejor que podían, el *Moctezuma* revela claramente, por lo menos, la intención de describir y de caracterizar. De haber sido compuesta la obra por un genio, esta intención sin duda, habriase realizado mejor, pero aun así, en muchos puntos, los resultados son más que positivos. Tomemos por ejemplo el segundo tiempo de la Sinfonía, el andante con el delicado motivo de la primera y segunda flauta y del primer y segundo oboe. Ejemplo 1:

Ej. 1.

Andante.
Flauto I ed Oboe I
Flauto II ed Oboe II
Bassoni I
Bassoni II

Su clima idílico y melancólico al mismo tiempo nos hace pensar realmente en un paraíso visto con los ojos del siglo XVIII, y si no tuviéramos la fundada sospecha de que nos encontramos en un camino ya abierto y trazado por Händel —maestro de los paraísos perdidos, de los momentos lánguidos— de seguro nos abandonaríamos más al encanto de esta música.

Por demás también el primer tiempo (allegro) es notable por su elegancia y finura. Claro está que es una música de corte, nacida como tal y como tal gustada. Pero uno de los motivos fundamentales de estas exhumaciones es precisamente la de reconstruir el fenómeno “melodrama” a través del análisis de sus fuentes históricas. Si una de estas fuentes son las cortes, la culpa no es nuestra.

El primer fragmento cantado que nos ofrece la selección es el allegro de Tezeuco, *Somiglia il buon monarca*. Se trata de una de las arias llamadas morales que abundan en el melodrama dieciochesco y, aparte la elegancia formal, nada nos dice o muy poco. La canta el tenor Joseph Ward, que el texto de presentación define como un ex barítono. Como sabemos que en el siglo XVIII el tenor de ópera sería casi siempre barítono, por un momento supusimos una exquisitísima elección filológica por parte de Bonyngé. Ward, sin embargo, no es un tenor barítono, sino un normal tenor de nuestra época, lo que significa que sólo sabe cantar a plena voz. Una voz, además, en sí ni fea ni hermosa, pero que “se ahoga” en ciertos pasos de canto “irregular” escritos para ser ejecutados en *falsesttone*: Ejemplo 2:

Ej. 2.

del la tua pi... la Signor, Signor, la bella tua pi... la Signor, Signor, la bella tua pi...
do... de Qua... de qua... e Mer... e Mer... do... de Qua... de qua... e Mer... e Mer... do... de Qua... de qua... e Mer... e Mer...

Además no se puede vocalizar bien con una voz que tiende a la *forzatura* y esto perjudica el efecto general.

La parte del protagonista, Graun la escribió para Giovanni Tedeschi, llamado Amadori, uno de los mayores contraltos castrati de mediados del XVIII. De acuerdo con ciertos criterios obtusos que siguen válidos aquí y en Alemania, Moctezuma, en una revisión, hubiera tenido que ser bajo o, por lo menos, barítono. Por suerte, tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos el redescubrimiento de la ópera del tipo *belcantistico* se realiza con criterios y métodos muy distintos al culto del drama musical. Aquí, por lo tanto, tenemos, como Moctezuma, a una mezzosoprano, Lauris Elms. No es la solución ideal, puesto que los contraltos castrati actuaban en una gama y una tesitura mucho más bajas en comparación con una mezzosoprano mujer y su voz era a menudo tan profunda y densa que, a semejanza de los bajos, les costaba trabajo fabricarse un verdadero registro de cabeza. Las más de las veces, por lo tanto, no pasaban del mi natural en el cuarto espacio, y era excepcional si algunos podían llegar al fa y al fa sostenido de la quinta línea.

El andantino de Moctezuma, *Non saprei curare il vanto*, es muy gracioso, al menos en la obertura, tal como lo es un estribillo introductorio de los violines: Ejemplo 3:

Ej. 3.

Aria di Montezuma.
Andantino.
Viol. I.
Viol. II.
Viola

Este es un claro ejemplo de caracterización de un personaje, porque la índole apacible y de buena fe del desgraciado soberano, y su nobleza de alma, se ponen en evidencia en unos cuantos compases. Noble, por demás, es el adjetivo que mejor se presta para definir esta cavatina. Lauris Elms la canta bien, aunque no la ayuda la tesitura demasiado grave.

La tercera aria es el allegretto de Erissena, *Godi l'amabile presente instante*. Es un típico trozo de “segunda soprano” en una parte de confidente. La pieza, que se pliega a una genérica galantería cortesana, arranca después de un brillante estribillo que la voz

retoma posteriormente en un pasaje vocalizado. La soprano Elisabeth Harwood, a veces, fuerza demasiado cuando sube al si bemol agudo, pero en conjunto ejecuta bien. Tenemos después otra aria de Moctezuma, el allegretto *Se il dovere in questo addio*. También en este caso la nobleza del estribillo instrumental y de la melodía desembocan en una caracterización del personaje, y quisiera añadir que el trozo, en su melancolía contenida y discreta, es verdaderamente hermoso. Lauris Elms, pese a que tiene que habérselas de nuevo con una tesitura demasiado baja, la canta de modo impecable. No estamos frente a virtuosismos trascendentales ni a una voz portentosa, pero, por ejemplo, cuando después de las palabras: "Fido amor, bell'ídol mio, presto a te mi condurrá", nos hallamos ante el siguiente pasaje vocalizado: Ejemplo 4:

Ej. 4.



Es posible desenterrar algunos valores peculiares del melodrama de mediados del siglo XVIII, que en seguida fueron cuestionados. En efecto, la vocalización, rígidamente enmarcada en la "medida", introduce la voz como un instrumento más, perfectamente amalgamado con el resto de la orquesta, pero provisto de un calor y de un abandono que los demás instrumentos no poseen. Poco importa que la voz no cante "palabras", lo que importa es el colorido, la expresión, la languidez que despliega durante la ejecución del pasaje. Por otra parte, el hecho de que la voz, vocalizando, no exprese nada, es otro lugar común que hay que echar por tierra. Claro está que si nos atenemos a la manera como por lo general se vocaliza entre nosotros, con voces forzadas y ásperas que se arrastran deplorablemente de una nota a otra y con directores que ni siquiera saben distribuir los acentos en el pasaje vocalizado, no es fácil comprender algo de este tipo de canto, más bien es difícil, casi siempre imposible. Pero lo que tenemos aquí es una vocalización ejecutada de manera que desemboque en el canto expresivo. Lo que hay que hacer para percatarse plenamente de ello es trasladar la voz al contexto orquestal.

En el quinto fragmento aparece Eupaforice y la cantante es Joan Sutherland. La parte fue escrita para Giovanna Astrua, soprano de talento excepcional que Federico II quería como las niñas de sus ojos. Por otra parte, anticipándose a una tendencia que de ahí a unas décadas encontraría muchos seguidores, Federico II decidió suprimir, en el *Moctezuma*, las grandes arias con da capo, como resulta de su correspondencia con Francesco Algarotti. Sin embargo no se atrevió a quitárselas a Tedeschi y a Astrua o, mejor dicho, llevó a cabo, como vamos a ver, una elección de carácter eminentemente práctico.

Las grandes arias con da capo representaron uno de los pilares del drama de fines del siglo XVII y primera mitad del XVIII. Estaban articuladas en tres arias. La primera

tenía un carácter bastante atrevido, vocalmente hablando, e introducía por lo general una melodía de largo aliento. La segunda parte tenía un carácter más íntimo en su contenido melódico y a menudo estaba armónicamente más elaborada. La tercera parte, o da capo, no era más que la vuelta a la primera parte, pero con variaciones interpoladas por el ejecutante. Ahora bien, al parecer ya en los tiempos de Federico II escaseaban los cantantes que podían improvisar durante el da capo con fórmulas musicalmente válidas y de esta manera el rey decidió que la tercera parte, puesto que se limitaba a repetir sin variaciones la melodía de la primera, era perfectamente inútil y había que eliminarla. Sin embargo, en el caso de la soprano Astrua y el contralto Amadori, la excepcional calidad de ambos aconsejó a Federico II concederles algún trozo da capo y, de este modo, tenemos en este disco la inesperada y enorme suerte de escuchar una gran aria tripartita tal como se ejecutaba en el siglo XVIII y por lo tanto absolutamente íntegra en toda su imponente y fastuosa estructura. Dicha estructura comprendía: el estribillo orquestal de la primera parte; la primera parte propiamente dicha; la cadencia de la primera parte, improvisada por el cantante y llevada a término por otro estribillo orquestal; la segunda parte; la cadencia de la segunda parte, también improvisada por el cantante; un estribillo orquestal —que era a menudo el mismo que había concluido la primera parte— como introducción al da capo; el da capo propiamente dicho, es decir la melodía de la primera parte con adornos y variaciones por parte del ejecutante; la cadencia final del cantante, por lo general sumamente elaborada; la conclusión orquestal.

El allegro de Eupaforice, *Non han calma le mie pene*, se trata justamente de una gran aria tripartita, del género llamado entonces "agitado". En el horizonte del dichoso México de Moctezuma acaban de aparecer los galeones españoles y Eupaforice teme por su amado emperador. Una vez más el factor expresivo está dado por las vocalizaciones y una vez más el mito dieciochesco de la voz-instrumento se revela bastante menos vacío y efímero de lo que se ha escrito hasta la fecha, juzgando a partir de quién sabe qué misteriosos especímenes. Lo que realiza Joan Sutherland en esta aria constituye —lo digo sin vacilaciones— un momento excepcional de la historia del disco. Ella, tan lánguida y etérea en la coloración belliniana y donizettiana, tiene aquí la vocalización punzante y agresiva del verdadero canto virtuosístico del siglo XVIII. Ejecuta con ímpetu este pasaje que es de una dificultad casi absurda debido a la sucesión de los *staccati* y de los brevísimos trinos en un tiempo rápido: (Ejemplo 5.) y de un modo aún

Ej. 5.

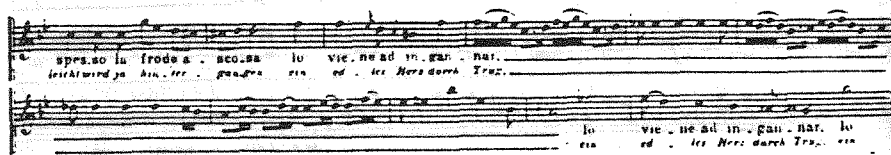


más estupendo y atrevido lo altera en el da capo, con una propiedad musical, por demás, admirable (pensar en Bonyngé, en este momento, más que en Sutherland. Puede jurarse que estas variaciones son obra de Bonyngé, que no será un grandísimo director en el teatro pero conoce la materia como probablemente ningún otro). Y todo es perfectamente justo, todo calibrado, también la expresión patética en la segunda parte, y todo denota un estudio profundo del verdadero estilo de la gran aria tripartita. Por ejemplo las tres cadencias improvisadas (que quede claro, ya que tocamos el tema, que las improvisaciones, en el da capo y en las cadencias, eran obligación exclusiva del cantante, no una usurpación), las tres cadencias, decía, siguen rígidamente las leyes del tiempo: breve la primera, sencillísima la segunda —que se reduce casi a dos trinos— y elaboradísima la tercera: elaboradísima y electrizante, debido a una competencia vertiginosa entre la voz y la flauta.

Del segundo acto se retomó antes que nada el pequeño coro *Venite intrepidi stranieri eroi*, que representa el último destello de felicidad de los ingenuos mexicanos. Es un trozo convencional y no nos dice mucho. Después tenemos otra típica manifestación de estilo melodramático dieciochesco: el aria de “comparación” entre el estado de ánimo de un personaje y una nave sacudida por el mar en tormenta. Por lo general este tipo de arias poseían un carácter eminentemente virtuosístico, con vocalizaciones que trataban de emular el hincharse y encabritarse de las olas. En este caso concreto, el aria *Passeggero che tenta la sorte* cuenta con un elegante estribillo orquestal, pero en la parte vocal no deja de ser bastante banal. El tenor Ward ofrece una ejecución del trozo muy correcta musicalmente, pero aquí también su emisión demasiado dura —cuando menos en los agudos— vuelve opaca la parte vocalizada.

Llega entonces Pilpatóé, comandante del ejército mexicano, y canta el largo *Erra quel nobile core*. Escrita para soprano castrado, el aire lo ejecuta la soprano Rae Woodland. Se trata de una página muy hermosa que tiende a lo patético y que Rae Woodland canta estupendo. Esta soprano posee un sentido notable del estilo junto con una flexibilidad y una precisión de carácter instrumental, virtudes todas ellas que, como nunca nos cansaremos de repetir, en este tipo de óperas son fundamentales. De lo contrario, ocurre que el mismo motivo melódico destaque mucho más cuando lo ejecuta la orquesta que cuando lo hace el cantante. Además de esto, ciertas vocalizaciones pierden totalmente su significado. En esta aria, las vocalizaciones del breve allegro que constituye la segunda parte son convencionales, pero un pasaje de la primera parte es “interpretado” notable y magníficamente. Ejemplo 6:

Ej. 6.



La segunda aria cantada por Joan Sutherland, el allegro *Barbaro che mi sei*, cae en pleno clima trágico. El cruel Cortés pretende, después de todo, acosar a Eupaforice, que lo rechaza indignada. Musicalmente hablando, el aria es bastante incolora y Joan Sutherland, por su parte, se luce más en el largo *Giuro al mio dolce amante* que en los allegros. Sin embargo, también en este caso es notable el acometimiento de su punzante vocalización.

¿Podía faltar la escena con las cadenas? No, no podía. Era uno de los platillos fuertes del melodrama dieciochesco y la gente de corazón sensible lloraba al ver al héroe encerrado en una tétrica mazmorra, encadenado por las muñecas y los tobillos. Un rey autoritario y potente, cual era Federico II, podía dominar media Europa, podía incluso diezmar las arias con da capo, pero no poseía la suficiente autoridad ni la suficiente potencia para eliminar de un libreto una escena con cadenas y los relativos ingredientes. Uno de tales ingredientes era el recitativo instrumentado, del que tenemos un ejemplo en la escena que abre el tercer acto, que presenta a Moctezuma prisionero de los españoles. El contexto vocal es uniforme y carente de vuelo; el instrumental suena por momentos expresivo, pero es demasiado enclenque y esquemático; sin embargo, cuando se llega al largo *Ah, d'inflessibil sorte*, en donde el canto se despliega tristísimo sobre los pizzicati, apenas perceptibles, de las cuerdas, caemos en la cuenta de que Graun, pese a todo, ha conseguido crear un verdadero personaje y que el melodrama del XVIII no era precisamente esa feria de vanidades de la que tanto se ha hablado. Ejemplo 7:

Ej. 7.



Lauris Elms ejecuta esta aria con gran expresión y estilo impecable. Sigue después un dúo, bastante convencional, entre Moctezuma y Eupaforice y finalmente aparece Cortés en persona para cantar el allegro *Si per la rea congiura*, que representa un aria “de furor” de lo más previsible, a la que Mónica Sinclair da el golpe de gracia con la dureza de su canto. El coro final de los mexicanos arrasados por el furor de los conquistadores es bastante desabrido, pero, siendo el final de la ópera, no podía faltar en la selección.

De Bonyngé, al menos en parte, ya he hablado. Es casi superfluo añadir que en estos trabajos su dirección es excelente. En cuanto a la grabación, es buena, pero no superlativa.

ADRIANA DÍAZ ENCISO

UNA CANCIÓN PARA LOUIS

¿Cuál es la orilla de la vida humana?
¿Por qué se quiebra por la sed de sangre?
¿Quién me ha ordenado gobernar la noche
con esta eternidad a cuestas?
Yo iba a morir en el temor divino
pero él quería la savia de mis venas
No sé vivir y sé que soy un ángel
abandonado en su soberbia

Mi maldición: andar sin luz
Soñar el sol

Nocturno dios
No hay más credo para mí
Nocturno dios, piedad:
déjame morir

Rojo elixir en mi boca
Vida eterna
Y Dios duerme
Déjame beberte
sufro sed
de saber
por qué estoy aterrada

Me hizo su esclava por beber su sangre
No sabe de lo frágil de mi carne
Dice que no me encuentro en el espejo
y lo enmudece mi belleza
La soledad es su mansión nocturna
Viaja veloz al filo de la luna
Quiere llevarme asida a sus espaldas
abandonados por la muerte

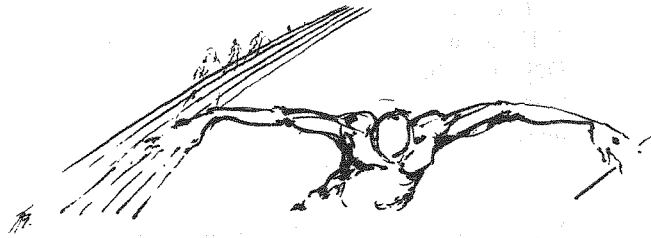
Nocturno dios:
No hay más credo para él
Nocturno dios, piedad:
déjanos morir

Noche roja en sus ojos
Dios que duerme
desangrado

Déjame beberte
Tengo sed
de saber
tu razón de entregarte

(Canción del grupo de rock Santa Sabina, Sobre
Conversación con un vampiro, de Ann Rice).

100 AÑOS DE MILHAUD



Darius Milhaud (Aix-en-Provence, Francia, 1892-Ginebra, Suiza, 1974) o el gran prolífico, manantial caudaloso que lo mismo llevaba buenas aguas que toda clase de lodos, cacharros, chascarrillos; generoso como la naturaleza y desprovisto, como ella, de sentido autocrítico. "Río Amazonas" lo llama Juan Vicente Melo, acercándolo así al Brasil que amorosamente dejó entrar en su música, y acaso a ese otro profuso y grandioso irregular, Heitor Villa-Lobos. Como el brasileño, compuso demasiado Milhaud, hacía cuartetos en el tren, el avión, el barco, piezas con ritmo de samba en la embajada de Río de Janeiro en que fue secretario de Paul Claudel y ballets en el Jazz Bar de Jean Cocteau, conciertos y sinfonías en el Mills College de California y en el Conservatorio de París, música y más música en la longeva silla de ruedas de sus últimos años. Más de 400 obras repartidas en todos los géneros: ballets, óperas, suites sinfónicas, sinfonías, conciertos para toda clase de instrumentos, música de cámara, canciones, piezas para Ondas Martenot y creo que hasta para marimba... Lo malo no estaba acaso en que compusiera compulsivamente sino en que rompiera tan poco, pues a música encantadora, a veces magistral, la acompañan en el obeso, kilométrico catálogo, cosas intrascendentes, pequeñas e insignificantes o tiranosúricas y colosales fracasos.

A diferencia de la mayoría de los integrantes del postizo Grupo de los Seis, reunido accidentalmente bajo el espíritu de Satie y las ideas de Cocteau enarbolando la bandera algo frívola del music-hall y una música cotidiana al ras del hombre y en alas de la imaginación del circo, Milhaud fue un gran experimentador, empeñado siempre en explorar la politonalidad —superposición de dos o más tonalidades—, en que había incursionado su maestro Koechlin, y en ensayarla tanto en música pura como en obras para la escena con colorido material temático de origen provenzal, hebreo o brasileño, o fundiéndola con el jazz como en La creación del mundo (1923).

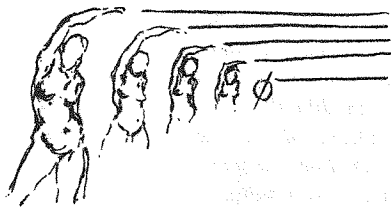
La osadía de su experimentación alcanzó su cumbre en 1948-49, cuando compuso simultáneamente sus cuartetos de cuerdas 14 y 15 y fusionándolos en un mismo cuarteto aprovechó para dar a luz una tercera obra nacida de encimar las otras dos: el Octeto de cuerdas. Los cuartetos 14 y 15 pueden escucharse por separado o al mismo tiempo, como octeto. Como ensayo compositivo, Milhaud logró una hazaña o caso inédita en la historia de la música. No sin dificultades, la transparencia mediterránea de Milhaud acaba por imponerse en el Octeto al complicado tejido politonal y el oído, a fuerza de escuchar, acaba por diferenciar líneas o planos melódico-rítmicos y texturas tímbricas de un cuarteto o del otro, aunque el resultado de la síntesis armónica es difícil juzgarlo satisfactorio. Yo prefiero el cuarteto 14, y el 15 y el octeto me estorban para escucharlo. Adolfo Salazar, que escribía con agudeza y rigor que aquí faltan sobre estas materias, concluía: "El interés. Lo que nos ofrecen los compositores politonalistas ¿es una experiencia más o menos curiosa, o una obra de arte? 'That is the question'. Y, con ella, 'To be or not to be'".

En la obra sin desperdicio de Alban Berg, que apenas alcanza el Opus 15, la atonalidad nunca es un factor experimental sino un lenguaje integral, una manera esencial de hacer y decir en que forma y contenido son inseparables. En algunas composiciones de Milhaud, en cambio, la técnica politonal parece un tubo de ensayo. En las mejores, que para mi modesto gusto son algunas de las más "ligeras", la politonalidad es más que una propuesta formal o un medio expresivo: revelación de un lenguaje agrídulce muy seductor; música en que es patente el contraste entre ternura y violencia del temperamento milhaudiano y que, según declaraba el compositor, la politonalidad le permitía explotar con más eficacia.

Tal vez quede de Milhaud en verdad mucha de su música "ligera", encantadora y con frecuencia asombrosa, y que tanto provecho supo sacar de los ritmos y el espíritu folklórico del Brasil, como El buey sobre el tejado (1919), las inspiradas y deliciosas postales de Saudades do Brasil (1921), el formidable Scaramouche —con su "Movimiento de Samba"— para dos pianos; algunas de sus miniaturas, como el ciclo de canciones-haikus Catálogo de flores o sus sinfonías minuto, superiores en mi opinión a sus ampulosas sinfonías de gran envergadura. Y también algunas de sus obras ambiciosas más logradas, como el ballet cubista La creación del mundo, que explotó con fortuna la inspiración del jazz, ese fresco vocal sinfónico de brillantes efectos tímbricos y exploraciones de contrastes rítmicos, El hombre y su deseo (1921) o el Concierto para percusiones y orquesta (1929-30).

A este noble y gordo hombre que trajo a México Carlos Chávez empujando su silla de ruedas para que dirigiera sus obras en los años 40, sobre un "extraño podium", cuenta Salvador Novo, "que tenía un curioso aspecto de barandilla de comisaría, y no ocultaba del todo bien ese banquillo de bar o de acusado en el que al depositar su corpulencia, el autor de El buey sobre el techo más parecía comparecer que aparecer", sobrevalorado un tiempo como el gran compositor de Francia e infravalorado en el olvido desde hace años, ojalá que la circunstancia de su centenario le dé el lugar importante realmente suyo.

AUTOBIOGRAFÍA (FRAGMENTOS)*



DARIUS MILHAUD

Traducción, selección y notas de Luis Ignacio Helguera

La violinista Yvonne Giraud y yo compartimos pupitre en la clase orquestal; nuestro maestro, Paul Dukas, era mal director e incapaz de dirigir un ensayo. Ninguno de los estudiantes lo respetaba, pero Yvonne y yo le teníamos tal admiración a su obra que no hacíamos caso de sus torpezas. Nos irritaba la conducta de los hooligans. Paul Dukas se mostró muy sorprendido cuando le pedí un autógrafo en mi ejemplar de *Ariane*¹; esto es lo que escribió: "Para Darius Milhaud, con los mejores deseos para su futuro, Paul Dukas, 1911". Siempre le envié ejemplares de mi música impresa e invariablemente se tomó el trabajo de contestar por carta, con muy buenas críticas.

Conocí a Poulenc en casa de René Chalupt, cuando estaba en el ejército. Nos tocó sus *Movimientos perpetuos* y cantó el *Bestiario*, que acababa de terminar.² Pensé ese día lo que decía d'Indy acerca del desarrollo de la música: "La música francesa será lo que el próximo músico de genio quiera que sea". Después de todos los vapores del impresionismo, ¿no podría este simple, claro arte renovador de la tradición de Mozart y Scarlatti representar la nueva fase en el desarrollo de nuestra música? De todas las cosas, recuerdo haber sentido ese día que Poulenc podría alcanzar grandeza y ocupar un lugar

* De: Darius Milhaud, *Notes without Music. An Autobiography*, Alfred Knopf: New York, 1953. Trad.: Donald Evans. Editado por Rollo H. Myers (Edición francesa: *Notes sans musique*, René Julliard, 1949).

¹ *Ariane* y *Barba Azul*, única ópera de Paul Dukas.

² Poulenc terminó de componer su *Bestiario* en 1919, cuando tenía 20 años; Milhaud tenía entonces 27.



Darius Milhaud y Francis Poulenc. Roma, 1954.

en la historia de la música. Me recuerda él que me había conocido un día en el campo, en casa de unos amigos, en 1915, cuando él tenía 15, y que jugamos tenis juntos. Yo estaba en el Conservatorio en ese tiempo. Poco después de esto, el joven Francis me escribió para pedirme un autógrafo o para preguntarme acerca de alguna cuestión musical, no recuerdo cuál, y le contesté con la afectada diligencia de un hombre maduro carteándose con un joven músico. Con frecuencia nos hemos reído de buena gana de este primer contacto nuestro. El fresco encanto de la música de Poulenc fue el rostro más atractivo de ese período.

Después de un concierto en la Salle Huygens, en que Bertin cantó las *Images à Crusoe*, sobre palabras de Saint-Léger Léger,³ de Louis Durey y el Cuarteto Capella tocó mi Cuarto Cuarteto, el crítico Henri Collet publicó en *Comoedia* una crónica titulada "Cinco rusos y seis franceses". Muy arbitrariamente escogió seis nombres: Auric, Durey, Honegger, Poulenc, Tailleferre y el mío propio, meramente porque nos conocíamos, éramos buenos amigos y habíamos figurado en el mismo programa; absolutamente sin consideración de nuestros diferentes temperamentos y nuestros caracteres completamente disímiles. Auric y Poulenc eran partidarios de las ideas de Cocteau, Honegger derivaba de los románticos germanos y yo del lirismo mediterráneo. Yo desapruero

³ Saint-John Perse.

fundamentalmente las declaraciones en grupo de doctrinas estéticas y las siento como un arrastre, una limitación no justificable en la imaginación del artista, que para cada nueva obra debe encontrar diferentes y con frecuencia contradictorios sentidos de expresión; pero era poco útil protestar. El artículo de Collet excitó tanto el interés del ancho mundo que el "Grupo de los Seis" fue lanzado y a fuerzas formé parte de él.

Siendo así las cosas, decidimos ofrecer unos "Conciertos de los Seis". El primero estuvo dedicado a nuestras obras; el segundo a música extranjera. Los programas posteriores consistieron en obras de Lored Berners, Casella, Lourié, que era entonces Delegado de las Bellas Artes en la Rusia Soviética, y Schönberg y Bartók, cuyas obras tardías no habíamos podido oír debido a la guerra. Satie era nuestro emblema. Era muy popular entre nosotros. Era tan entusiasta de la gente joven que un día me dijo: "Deseo saber qué clase de música será escrita por los niños que ahora tienen cuatro años de edad". La pureza de su arte, su horror a todas las concesiones, su desprecio del dinero y su dura actitud hacia los críticos fueron un maravilloso ejemplo para todos nosotros.

La formación del Grupo de los Seis nos ayudó a estrechar nuestra amistad. Durante dos años nos vimos regularmente en mi casa cada sábado por la tarde. Paul Morand hacía los cocktails y después íbamos a un pequeño restaurante arriba de la rue Blanche. El salón comedor de la Petit Bessonneau era tan diminuto que los amigos que nos encontrábamos el sábado lo llenaban completamente. Ellos daban rienda suelta a sus elevados espíritus. No todos eran compositores, para nuestros números incluimos también intérpretes: Marcelle Meyer, Juliette Meerovitch, André Vaurabourg, el cantante ruso Koubitzky; y pintores: Marie Laurencin, Iréne Lagut, Valentine Gross, la novia de Jean Hugo, Guy-Pierre Fauconnet; y escritores: Lucien Daudet y Raymond Radiguet, joven poeta que nos presentó Cocteau.⁴ Después de la comida, atraídos por los vapores del carrusel, los misteriosos puestos de la feria, la Hija de Marte, el tiro al blanco, los juegos de azar, los animales salvajes, el sonido de los órganos mecánicos con sus cilindros perforados que parecían pulverizar simultánea e implacablemente todas las bulliciosas tonadas del music hall y las revistas musicales, podíamos visitar el Hada de Montmartre u ocasionalmente el Circo Médrano para ver a los Fratellinis en sus números, tan impregnados de poesía e imaginación que eran dignos de la *commedia dell'arte*. Terminábamos la tarde en mi casa. Los poetas leían sus poemas y nosotros tocábamos nuestras últimas composiciones. Algunas de ellas, como *Adieu New York* de Auric, *Cocardes* de Poulenc y mi *Boeuf sur le toit* se tocaban continuamente. Siempre le insistíamos a Poulenc que tocara *Cocardes* cada sábado por la tarde, como hacía de buena gana. Fuera de estas reuniones, en que reinaba el espíritu despreocupado y alegre, nacieron muchas colaboraciones fructíferas; también determinaron el carácter de varias obras fuertemente marcadas por la influencia del music hall.

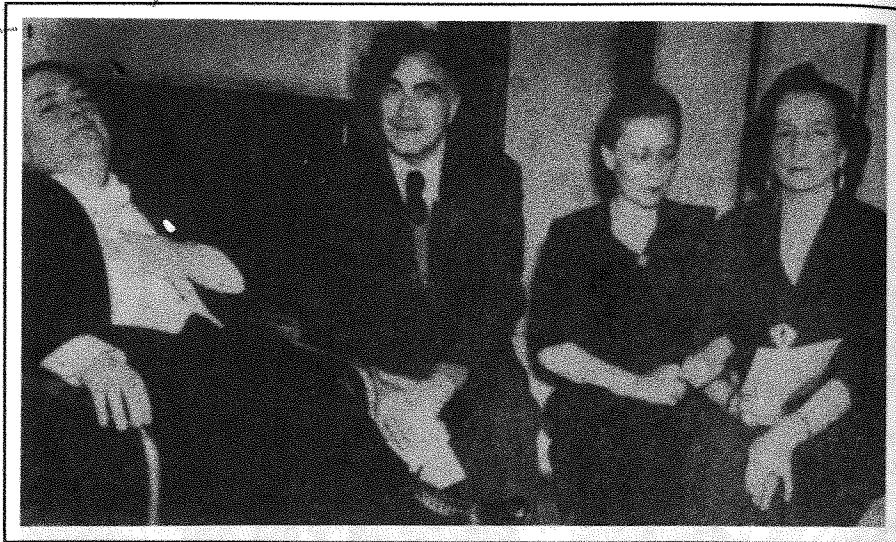
⁴ Raymond Radiguet (1903-1923), joven poeta protegido de Cocteau y autor de la novela *El diablo en el cuerpo*.



Los Seis y Cocteau en París, 1952. De pie de izquierda a derecha: Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Georges Auric, Louis Durey; sentados: Arthur Honegger, Jean Cocteau, Darius Milhaud.

Escribí a México al escritor Alfonso Reyes, a quien había tratado en París como Ministro Mexicano, para pedirle que me enviara algunas tonadas populares y canciones militares que dataran del tiempo de Maximiliano. El Ministro Mexicano de Educación me envió una canción política, un refrán popular *Mama Carlotta* y una colección de canciones. Había una bella, que usé⁵ como canción de soldados montando guardia por la noche.

⁵ En su ópera *Maximiliano* (1930), que forma una trilogía con *Bolívar* (1943) y *Cristóbal Colón* (1928).



Darius Milhaud, Carlos Chávez, Madeleine Milhaud, Otilia O. de Chávez en un camerino del Palacio de Bellas Artes en el intermedio del concierto dirigido por Milhaud el 28 de junio de 1946.

También me gustaría mencionar la vigorosa y áspera música de Carlos Chávez, quien seguido viene de su natal México a dirigir en los Estados Unidos. Es gracias a él que he ido a México a dar un concierto. Ha preparado una orquesta flexible además de disciplinada que resulta asombrosamente sagaz para interpretar música contemporánea. ¿Qué otro conjunto musical puede ofrecer en un período de tan sólo seis semanas festivales de Stravinsky, Hindemith y Milhaud dirigidos por los propios compositores? Estuvimos los tres⁶ fascinados en nuestro viaje a México. Apenas habíamos cruzado la frontera cuando fuimos embargados por la atmósfera verdaderamente latina en la cual nos encontramos a nosotros mismos. En lo profundo de nuestro interior descubrimos un pasado en que la revelación de los grandes monumentos del arte precolombino, las iglesias y los conventos en que el arte barroco ha corrido en desorden, el tumulto de los grandes mercados indígenas, la apariencia de los pueblos y especialmente el amable encanto del paisaje se dieron todos juntos. Carlos Prieto hizo fácil para nosotros ver todas esas maravillas; él es industrial y puso un coche a nuestra disposición. Ama la música, como toda su familia; su hermana es compositora.⁷ En respuesta a su petición de escribir una pieza dedicada a él, compuse un Trío para cuerdas.

⁶ Se refiere a él mismo, su mujer, Madeleine Milhaud, y su único hijo, Daniel Milhaud.

⁷ María Teresa Prieto.

En *La creación del mundo*⁸ tuve la oportunidad que había estado esperando para usar aquellos elementos de jazz a los que había dedicado mucho estudio. Adopté la misma orquesta que se usa en Harlem, diecisiete instrumentos solos, e hice uso al por mayor del estilo del jazz para expresar un sentimiento puramente clásico. (...)

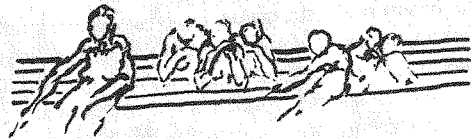
...los Ballets Suédois hicieron el estreno de *La creación del mundo*. La colaboración de Léger ayudó a hacerlo un espectáculo inolvidable. Los críticos decretaron que mi música era frívola y más apropiada para un restaurante o un salón de baile que para una sala de conciertos. Diez años después los mismos críticos estaban discutiendo la filosofía del jazz y demostrando doctamente que *La creación* era la mejor de mis obras.

También por esta época (1937) compuse una obra para piano que me dio más problemas que los habituales. Era una suite para dos pianos para ser tocada por Ida Jankelevitch y Marcelle Meyer. Tomé algunos pasajes de dos conjuntos de música incidental para la escena y llamé a la mezcla *Scaramouche*. En principio, Deiss ofreció publicarlo. Le advertí, contra él, que nadie podría tocarlo. Pero él era un espíritu original que publicaba solamente obras que le gustaban. Sucedió que le gustó *Scaramouche* e insistió en su propósito. De hecho estuvo acertado, pues mientras las ventas de música impresa encontraban por todas partes dificultades, se hicieron varias reimpresiones y Deiss tuvo el gusto de informarme: "Los americanos me están pidiendo quinientos ejemplares y ya mil han sido pedidos de otras partes".

He emprendido un estudio completo de los problemas de la politonalidad. He notado —e interpretado para mí— que un pequeño dueto de Bach escrito en canon a la quinta realmente da a uno la impresión de dos tonalidades separadas sucesivas una a la otra, y entonces se vuelven superpuestas y contrastadas, aunque por supuesto, la textura armónica permanece tonal. Los compositores contemporáneos, Stravinsky o Koechlin, hicieron uso de acordes que contenían varias tonalidades; con frecuencia las practicaron contrapuntísticamente o las usaron como pedal. Me puse a trabajar para examinar cualquier posible combinación de dos tonalidades superpuestas y para estudiar los acordes así producidos. También estudié el efecto de invertirlos. Traté cualquier permutación imaginable al variar el modo de las tonalidades combinando esos acordes. Entonces hice la misma cosa en tres tonalidades. Lo que no podía entender era por qué, si los libros de armonía tratan de acordes e inversiones y las leyes que gobiernan su sucesión, la misma cosa no puede hacerse para la politonalidad. Yo crecí naturalmente con algunos de estos acordes. Satisficieron mi oído más que los normales, pues el acorde politonal es más sutilmente dulce y más violentamente poderoso.

⁸ Milhaud compuso esta obra, una de las más importantes de su catálogo, en 1923.

CORRESPONDENCIA ENTRE MILHAUD Y POULENC



Traducción, selección y notas de Sofía González de León

DARIUS MILHAUD A FRANCIS POULENC
L'Enclos, Aix-en Provence, junio de 1915

Estimado señor,

He aquí el autógrafo que me pidió. Lamento no haber podido conversar más largamente con usted el día del concierto, ¡estaba tan cansado!

Regreso a París en septiembre. Escribame a partir del 15 de septiembre para pedirme una cita, con gusto platicaré con usted.

La señorita Tiliard me dijo que usted escribe algo de música y no sabe cuánto me interesa lo que hacen los más jóvenes que yo.

Crea usted en mi sincera simpatía.

D.M.

DARIUS MILHAUD A FRANCIS POULENC
Kensington, Lenox Gardens, julio de 1920

Mi querido Poupoul,¹

Tu carta me dio un inmenso placer porque el horrendo portero del Coliseum, que ladra y escupe, me la entregó 10 minutos antes de que se levantara el telón en el estreno. Era un poco como si estuvieras allí. Pasamos unas jornadas de trabajo espantosas con Jean

¹ Apodo derivado del apellido Poulenc.

[Cocteau]. Todo se hizo en 10 días, lo cual fue un esfuerzo inaudito. Por suerte, el Coliseum es un inmenso "music hall" con maravillosos tramoyistas. Se instaló por primera vez el ventilador el lunes a las doce y cuarto; no habíamos ensayado así para nada, pero todo salió bien.

El público de la tarde sólo estaba sorprendido (gente que se la pasa allí una hora comiendo chocolates como en el cine); en cambio el de la noche fue muy caluroso. Sala siempre llena (4000 entradas). Nuestras pobres "ratitas"² tuvieron que saludar 5 veces. ¡Yo dirigí la orquesta!, con lo cual me divertí como loco. Jean se fue ayer, yo me voy mañana. El éxito va en crescendo. Anoche salió realmente bien y el director se desenvolvió perfectamente, ¡nunca lo hubiera creído!, es un borracho delicioso.

El director mandará de gira *El Buey*³ por toda Inglaterra, aunque en el contrato eso estaba condicionado a su aceptación en Londres. Mucho escándalo en la prensa. Muchos artículos "muy inteligentes". Algunas críticas violentas, lo cual es excelente, como la del *Times*, por ejemplo. ¡El Coliseum me encargó otro sketch para la próxima temporada!

Esta mañana voy a desayunar con Diaghilev; va a ser muy divertido. Estoy muy impaciente por oír tus nuevas melodías. Temo no poder verte en París, pues me voy a Aix en 8 días.

Dale mis recuerdos a Roussel. Me da gusto que lo veas seguido; es tan amable y tan sensible y tan comprensivo.

tu D. M.

D.M. a F.P., 1923

Mi querido Polluelo,⁴

Hemos pasado unos días muy dolorosos con la muerte del pobre pequeño Raymond.⁵ Jean, muy fatigado por las jornadas que precedieron su muerte, no tuvo el valor de moverse después. No sufrió de verlo muerto, ni estando cerca de él, ni en el funeral. Se quedó en cama durante tres días. Ya está más tranquilo y rodeado de un torrente incesante de amigos.

Era mejor que no viera ese rostro trágico y abotagado, con la boca entreabierta y la cabeza para atrás.

Cuando te vea te contaré, a tí sólo, muchas cosas duras y dolorosas de esos días tristes. Había bastante gente y amigos en el entierro, en la iglesia (es tan fácil firmar un

² Bailarinas de la Ópera.

³ Representación de *El buey sobre el tejado*, partitura de Darius Milhaud, que duraba 15 minutos. Jean Cocteau adaptó un guión a la música. En el Coliseum, Milhaud dirigió la orquesta. Cocteau hizo la puesta en escena.

⁴ De "poule", gallina: juego de palabras con el apellido Poulenc.

⁵ Raymond Radiguet.



Igor Stravinsky, Madeleine y Darius Milhaud, Nadia Boulanger. California, 1944.

registro para demostrar que uno estuvo presente), pero pocos fueron hasta Père La Chaise. Fue muy desconsolador.

Dame con toda precisión, en cuanto puedas, las fechas de enero, para que pueda escuchar en el mínimo de tiempo, *Les Biches*, *Les Fâcheux*⁶, los tres Gounod y el Chabrier. ¿Cuándo es tu estreno?

Creo que Jean va a reunirse con ustedes en Monte-Carlo. Durante el primer acto de *La Brebis*⁷ hubo un gran escándalo. Intervención de la policía, función suspendida. Wolff regañó al público; pero siempre "los vencemos" con el final del 2o. acto. Carré va a publicar la crítica de *Pelléas*. Está muy bien, pero los Isola están aterrados.

Besos. Da.

⁶ *Las Ciervas, Los impertinentes.*

⁷ *La oveja.*

D. M. a F. P.

Mills College, Oakland, California. 5 de enero de 1945.

Mi muy querido Francis,

¿Has recibido mis postales, mis cartas? Si supieras con qué impaciencia espero noticias tuyas; quiero muchas y detalladas.

Háblame de tu vida durante estos horribles años. Dime también todo lo que has escrito. Dame noticias de los tuyos, de tu tío, tu hermana y los suyos. Comunícale a Brigitte mis recuerdos afectuosos. Recibí una carta de mi cuñado Etienne, quien dice haberte visto. Háblame de nuestros amigos músicos: Georges, Henri, Déso, Arthur.⁸

Yo aquí, trabajo. Estoy mejor este año, pero de enero del 44 a septiembre estuve gravemente afectado y de veras pensé que no volvería a caminar. Y necesito mis pobres patas para reunirme con ustedes, tan pronto como las condiciones de transporte lo permitan. No creo que sea posible antes de que acabe la guerra en Europa.

¿Viste a Menuhin cuando tocó en París? Me gustaría mucho recibir música tuya. ¿Tal vez podrías tratar de mandar algo por medio de Relaciones Exteriores?

¿Y Deiss? Me gustaría saber que se encuentra bien (?). Le dejé bastantes manuscritos inéditos (*Ronsard, Adages, Carnaval de Londres, La anunciación a María, Pan y Syrinx* —¿quién sabe qué más?).

Te escribiré regularmente. Te lo ruego, mi pequeño querido, haz lo mismo.

Daniel⁹ ya es un muchacho grande. Está llevando un entrenamiento militar pero sobre todo pinta y creo que será pintor.

Hablamos mucho de tí con Igor y Vera Stravinsky, quienes vinieron a pasar dos días aquí con Nadia Boulanger. Igor dio una conferencia en el Colegio y tocó con Nadia obras recientes para 2 pianos (*Sonata, Scherzo a la rusa, Circus-polka*). Fue un gran acontecimiento para nosotros, que estamos lejos de nuestros amigos europeos; algunos están en Nueva York, otros en Hollywood y, como quiera que sea, Hollywood está a 700 kilómetros de aquí. Además, es muy difícil viajar ahora y encontrar alojamiento. En marzo, Tansman y su mujer van a venir a dar una conferencia y un concierto a dos pianos. De costumbre iba a Nueva York en Navidad y era muy agradable recibir a los Riéti, a Yvonne, los Chateau, los hijos de Claudel, los André Maurois, etc.

El pobre Vittorio se enteró de que su madre fue deportada de San Remo con una hermana ciega y un hermano, todos de más de 80 años de edad.

Germaine Tailleferre vive cerca de Filadelfia. Los Monteux están en San Francisco y los vemos a veces. Pero este año tuve que renunciar a viajar al Este y a dar conciertos allí, porque debo ser prudente con mi salud. Mady¹⁰ te manda besos.

Yo también.

tu D.

Escuchamos seguido con emoción los discos de tu *Misa* que pudimos conseguir, y *Aubade* y el *Trío* que estaban en la biblioteca del Colegio.

⁸ Georges Auric, Henri Sauguet, Roger Désormière, Arthur Honegger.

⁹ Daniel Milhaud, hijo del compositor.

¹⁰ Madeleine Milhaud, esposa del compositor.

FRANCIS POULENC A DARIUS MILHAUD

Londres, 27 de marzo de 1945

Mi pequeño Darius,

Qué felicidad recibir aquí tu carta llena de detalles. Es muy grato para mí enterarme de cómo viven y de tus trabajos. Es una lástima que tu salud no mejore. Espero que a fuerza de cuidados y de "verdadera" comida te recuperes. Tienes razón, en esas condiciones, en no querer pensar todavía en tu regreso, pues lo de los alimentos está muy precario aquí en París. Nos estamos congelando. No hay medios de transporte.

Te escribo desde Londres donde vine a pasar un mes con Bernac. Dimos muchos conciertos y la B.B.C. transmitió el estreno de mi *Cantata* de Eluard. Admirable ejecución, aunque en inglés, lo cual me molestó un poco, a pesar de la extraordinaria traducción de Rollo Myers. Creo que dejó buena impresión. Déso¹¹ y Ginette Neveu también estuvieron aquí. Déso dirigió maravillosamente tu *Suite Provenzal*, que le provocó a los ingleses una nostalgia por el Sur. Ahora es Georges (Auric) quien vendrá aquí a hacer la música para dos películas. Me propusieron una pero no caí en tentación, a pesar de la gran recompensa que ofrecían. En París la vida musical se va recuperando como puede, muy entorpecida por los asuntos de la depuración. La Ópera está también en una crisis terrible. Todos lamentamos la salida del querido Rouché.

El ascenso de Messiaen ha sido el acontecimiento musical más importante. Te vas a encontrar, en efecto, con una secta de fanáticos alrededor de este músico, por cierto notable, a pesar de su insoportable jerga literaria. Los messianistas están muy *against Stravinsky last period*. Para ellos la música de Igor se acaba con *La Consagración*. Abuchearon las *Danzas Concertantes*, que yo adoro. Al menos eso provoca vida.

Henri¹² está bien. Acaba de hacer un ballet ideal con Bébé¹³. Título: *Les Forains*. La atmósfera: casucha en una noche de invierno en la zona parisina. La música, brillante de principio a fin y la puesta en escena, sorprendente. Los conciertos Bourdaria son los únicos que cuentan. El 27 de abril daré, junto con Bernac y Balguerie, un festival con mis melodías en la casa Gaveau. Esa exposición musical me divierte mucho. Creo que hay unas melodías curiosas.

¿Cómo podríamos enviarnos nuestras músicas? No encontré nada tuyo en Londres, ni de Igor. Apenas unos Hindemith en Schott. Procura ver qué puedes hacer. Puedes seguir escribiéndome a Londres, a la embajada de Francia; creo que es mejor que a París.

Por fin la guerra llegó a su fin. Qué alegría poder reencontrarnos todos. Estoy seguro de que esta horrible experiencia nos habrá enriquecido.

Te mando besos muy tiernos y también a Madeleine.

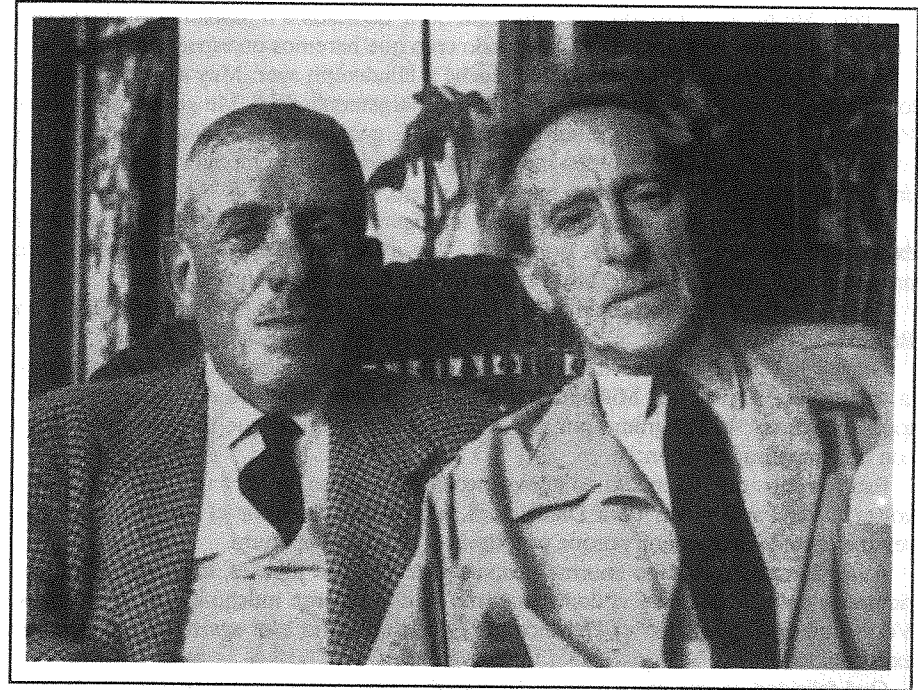
Francis.

Estoy escribiendo un cuarteto de cuerdas... ¡casi nada!
Collaer va muy bien, realizando un bello trabajo.

¹¹ Roger Désormière.

¹² Henri Sauget.

¹³ Bébé Bérard, el pintor Christian Bérard.



Francis Poulenc y Jean Cocteau.

F.P. a D.M.

Londres, 11 de junio de 1947

Mi pequeño Darius,

Hacía falta la paz de Londres para encontrar al fin el tiempo para escribirte largo y tendido. Pasé un invierno terriblemente agitado, porque en medio de todos mis conciertos con Bernac tuve que preparar *Les Mamelles*.¹⁴ Después de muchas dificultades para la distribución y el decorado (Bebé me dejó plantado) todo salió de lo mejor. Tengo una Teresa¹⁵ inaudita que deja a París estupefacto por su belleza, sus dotes de comediante y su voz. Es una nueva Hedy. La crítica, maravillosa. Una parte del público aplaude a morir, pero el gallinero pucciniano está indignado. Eso provoca presentaciones muy agitadas que aumentan el mérito de la dirección. Erté, cuya divertida portada ya viste, hizo una puesta en escena muy divertida estilo Folies-Bergère. Sólo una sombra: tu

¹⁴ *Las tetas de Tiresias*.

¹⁵ Denise Duval, la cantante.

ausentia. Me hubiera gustado tanto que esta obra, dedicada a tí, hubiera coincidido con tu regreso. En fin, será para el otoño cuando creo que haremos un espectáculo juntos.

Vine a Londres por ocho días. Vi y escuché a Hindemith ayer. Muy amable conmigo, lo mismo que su mujer. Por supuesto, hablamos largamente de ti. Me gustan mucho sus *Variations for piano and strings*; en cambio no me gusta nada *Hérodiade*, la encuentro *always against Mallarmé*. En otoño me encontrarás instalado en mi nuevo departamento en la calle de Medicis. Es pequeño, pero muy mono.

Paul Collaer y su coro presentaron por fin *Figura Humana* en La Pleiade con gran éxito. Este año tuve una buena primavera. Voy a escribir ahora una Sinfonietta para orquesta "a 2" para la B.B.C. Third Program. Pasaré todo el verano en Noizay.

Todos nuestros amigos están bien. Le fue muy bien a la sinfonía de Henri en Bruselas.

Gracias por los cigarros recibidos hasta el 12 de mayo, los jabones que llegaron antes, la maravillosa foto de los Milhaud padre e hijo, el lindo dibujo con pluma de Daniel, todas tus cartas, tu telegrama por *Les Mamelles*. Te aseguro que te esperamos todos con una inmensa impaciencia.

Estoy seguro que en medio de la melancolía del regreso, te dará una enorme alegría volver a ver París y Aix. Para Daniel será maravilloso descubrir el París intelectual y seguramente lo apasionará, porque es todavía el reino de la pintura.

Auric ha tenido un éxito enorme con sus películas. Los jóvenes, muchas veces desorientados entre Messiaen y el dodecafonismo tardío, esperan mucho de tus enseñanzas. Verás qué tipo estupendo es Delvincourt. El conservatorio está agarrando un *standing* extraordinario.

Qué felicidad decirte hasta pronto. Te mando besos tiernos y también a Mad y Daniel.

Tu viejo Francis.

Bravo por tu botón y la cinta de condecoración de la entrañable Madeleine.

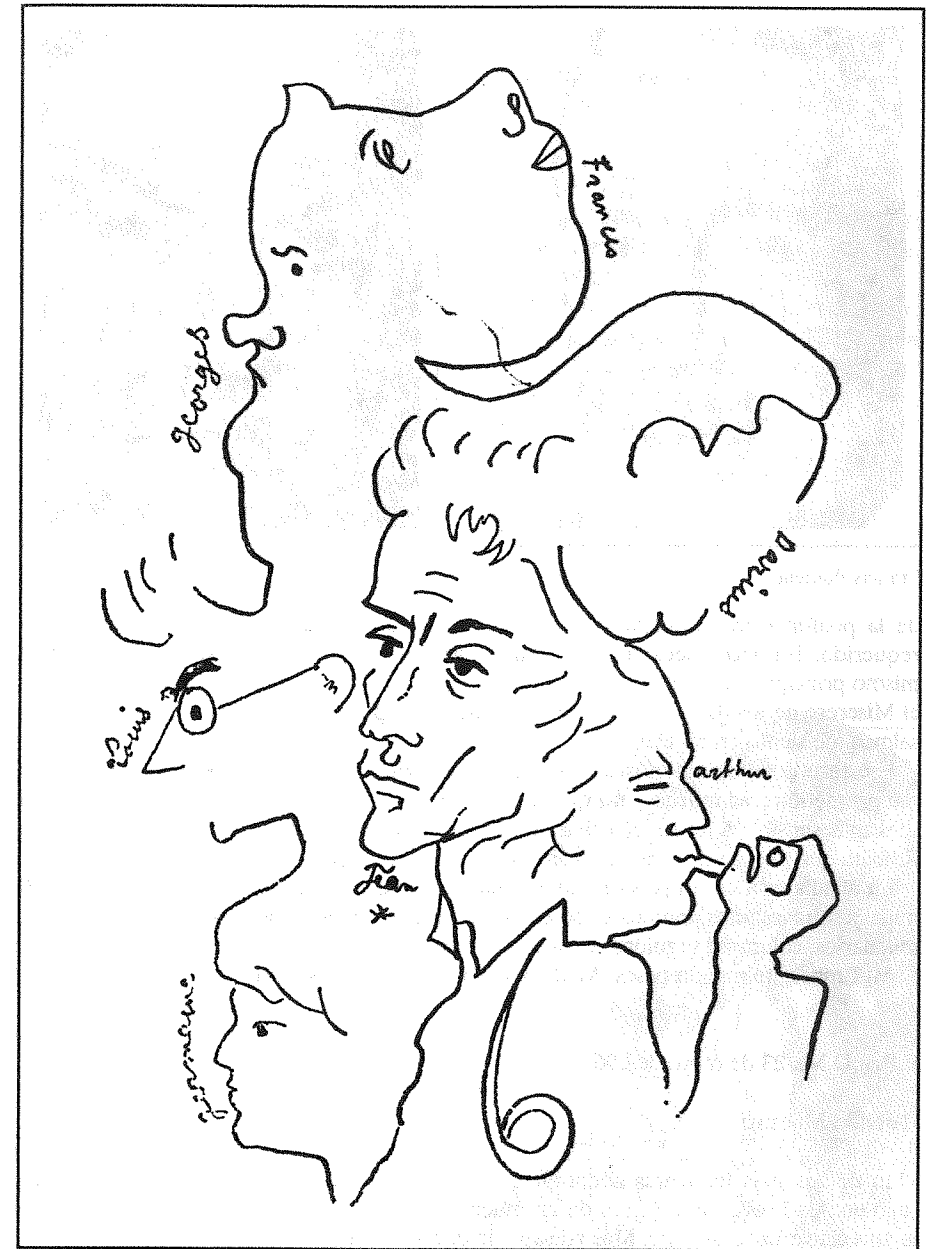
D.M. a F.P.

Mount Angel Abbey (Oregon). 20 de septiembre de 1954.

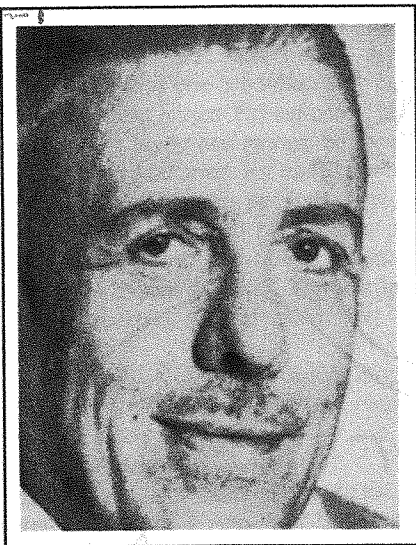
Mi querido Francis,

Tu notita de Noizay nos puso muy tristes. Esperaba tanto que esa estancia te fuera saludable. Pero mira qué bien pudiste trabajar y estoy seguro de que tu orquestación quedó maravillosa.

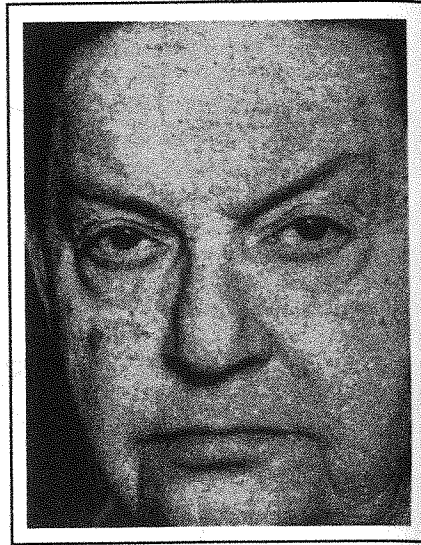
Llegando a Mills nos quedaban 8 días y venimos con los benedictinos de Mount Angel. Desde hace dos meses el sacerdote que se ocupa del canto llano (como en Solesmes) me está escribiendo para que componga una misa, con polifonía libre de acuerdo a los elementos gregorianos (como el *Magnificat* de Palestrina y las misas de Viitoria). Vine a verlo y a explicarle que "no podía" escribir una misa. Me señaló que Bach, Beethoven y Stravinsky no son católicos. No obstante, le expliqué que el principio



Los Seis y Cocteau por Cocteau.



Francis Poulenc



Darius Milhaud

de la polifonía era apasionante, pero que mi fe no me permitía tener el sentimiento requerido. Entonces decidimos que haría para su abadía los Salmos de David con el mismo principio (canto llano alternado con polifonía libre). Algunos, como el Salmo 50 y el Miserere de los días que preceden las Pascuas. Y para mi conciencia religiosa, en esos salmos me siento en mi elemento.

Ese sacerdote ama la música, conoce bien tu *Misa*, tu *Stabat*. Le hablé mucho de tí y me prometió rezar mucho para que te cures. Yo también rezo mucho por tí, pero quizá seas más sensible a las oraciones de un Padre Benedictino que a las de un viejo amigo israelita que no puede ofrecerte más que su inmenso y profundo cariño.

La abadía está en un paisaje extraordinario. Tomó tres días en coche llegar aquí (700 millas); atravesamos inmensos bosques de esos grandes *redwoods*, árboles gigantes, milenarios, columnas erguidas centinelas del tiempo.

Mi Francis, te mando besos. Mady también. Te queremos tanto.

Da.

F.P. a D.M., 23 de mayo de 1961.

Querido Maestro,

Uno de sus más fervientes admiradores dictará una conferencia sobre usted el 24 de julio en Aix-Provence. Se trata de un muchacho que conoce muy bien su música y que la aprecia verdaderamente. Más adelante le diré su nombre.

Te escribo desde Noizay en donde estaré todo mayo con mi viejo Chanlaire, que me acompaña.

Estoy trabajando mis *Responsorios de la Semana Santa* para Bernstein.¹⁶ No va nada mal, pues empecé de cero después de lo que había emprendido este otoño. Pensaba que serían según Zurbarán y son según Mantegna.

En abril escribí un monólogo basado en un texto de Jean (La Dama de Montecarlo) para Duval¹⁷ y orquesta. Creo que nos caerá muy bien a todos. Escuché en Bordeaux una exquisita, adorable, embriagadora cantata de Henri. Es su jardín y él mismo transcritos a música. Estuve feliz por su éxito. El matrimonio Jolivet estaba allí, lleno de soberbia y gentileza a la vez.

¿Cuándo te vas a Israel? Por supuesto soy yo el conferencista de Aix y pienso lograr, en un diálogo con Armand¹⁸, un homenaje tierno, familiar e instructivo. Título: "La obra teatral de Darius Milhaud". Tendrás sorpresas, buenas por supuesto, más adelante. Samuel¹⁹ se está lanzando con un homenaje a Satie.

A partir de junio grabo 3 melodías con Pierre. Besotes para los dos.

Para Sócrates contrata a Danco, créeme.

¹⁶ Leonard Bernstein.

¹⁷ Denise Duval, la cantante.

¹⁸ Armand Lunel.

¹⁹ El crítico Claude Samuel.



Darius Milhaud.

D.M. a F.P.

Aspen, 11 de agosto de 1962.²⁰

Mi querido Francis,

Tu linda carta acaba de llegar. Pero era yo quien debía escribirte pues tuviste un éxito loco con el *Gloria*, precedido por unos días de la Sonata cor-trp-trb²¹, y seguido por unos días de *Fiancailles pour rire*²² (en donde Jenny se superó a sí misma). Adèle, "angelical" en el *Gloria*. El Festival francés fue un triunfo. Henri, "muy feliz" estuvo perfecto, muy exquisito, muy mundano, haciendo todo lo que se debe. Su 3a. Sinfonía fue aclamada por una sala entusiasmada, toda de pie. Jenny estuvo sensacional en *La Voyante*²³, a pesar de habernos puesto de cabeza, porque se la aprendió hasta el último segundo. *El contrabajo*, puesta en escena de Mady, fue una encantadora demostración de lo que se puede hacer con estudiantes.

¿Lós Messiaen? Al mismo tiempo difíciles y encantadores con el festival. Ella tocó *El despertar de los pájaros*, una vez más *Los pájaros exóticos* y dio un recital que dejó a todo mundo jadeando, sobre todo que después de Debussy, Jolivet, Messiaen, etc., tocó de encore un pequeño andante de Mozart maravillosamente sencillo. Ya se fueron de regreso a Canadá. Henri pasó 5 días en Santa Fe invitado por Virgil.²⁴ Gran festival de Igor. También fue a ver a los Indios, luego pasó unos días en Nueva York y se fue de nuevo a Coutras, a la boda de su sobrina. Estaba muy nervioso porque la boda era en su casa.

Estas son las noticias de Aspen. Este año hace una temperatura deliciosa y me encuentro enormemente a gusto.

¿Qué vas a hacer en Baalbek? Ha de hacer un calor insoportable. Mady te manda besos.

Tu viejo
D.M.

²⁰ Última carta enviada a Poulenc, quien muere el 30 de enero de 1963.

²¹ Sonata para corno, trompeta y trombón.

²² "Los esposales para reír".

²³ "La vidente".

²⁴ Virgil Thompson.

NOTAS SIN MÚSICA



LIBROS

Fabienne Bradu

FELIPE VILLANUEVA (1862-1893)

Para convocar a Felipe Villanueva, se podría comenzar diciendo con Ramón López Velarde: "No voy a hablar de los pianos aristocráticos que esparcen su clasicismo sobre la concurrencia de los rumbosos recitales; caballeros relamidos que se visten de negro y damas escotadas que fingen entender la música de los maestros. No, no os hablaré de los pianos próceres." Los valeses de Felipe Villanueva —humorísticos, poéticos y lacrimosos— a su vez convocan a "la señorita humilde del piano que se queja en la noche" y que el poeta jerezano interpe-la en una noche potosina: "Usted ignora cuántos sueños suben a lo azul en esta hora. Sube el sueño de usted misma, que en el teclado finca el pedestal sonoro de un monumento de felicidad; sube el sueño de los niños que, al dibujar frente al quinqué, trazan los rasgos de una quimera que los divierte; sube mi sueño, en alas de la música de usted. Y, probablemente, sube también el sueño de ese rondador anónimo que se emboza y se queda inmóvil

al otro extremo de la acera. Créame usted señorita: todo el barrio sueña. El piano es como un manantial de lirismo que fluye sin cansarse, con lentitud, como fluye una palabra de amor de los labios de un galán experto, que se goza en ver el efecto que cada sílaba produce en la mujer adorada. Todo el barrio, señorita, le es deudor a usted de la hora de sueño y armonía que le da noche por noche".

Más que ningún otro arte quizá, la música encierra sueños individuales y el temple de una época. Tiene el don de disparar simultáneamente la imaginación y la memoria, de renovar la primera y de fijar la segunda. En este doble movimiento, se propuso Consuelo Carredano abordar la biografía y la obra de Felipe Villanueva: ciñendo su singularidad y recorriendo el telón de los diversos escenarios del Porfirismo, donde resonaron, pública e íntimamente, las melodías del afrancesado de Tecámac. Desde ahora hay que recalcar la dificultad de la empresa: a diferencia de las biografías de escritores cuya obra puede citarse y hablar por sí sola, o de las biografías de pintores, escultores y arquitectos con los cuales basta una sola reproducción de su obra para que el lector tenga una visión exacta de su creación, las biografías de músicos sólo disponen de las palabras para dar cuenta de un arte que es totalmente independiente del lenguaje y que ninguna descripción verbal podrá sustituir. ¿Cómo, entonces, hablar de una música?

Consuelo Carredano resolvió la dificultad pro-

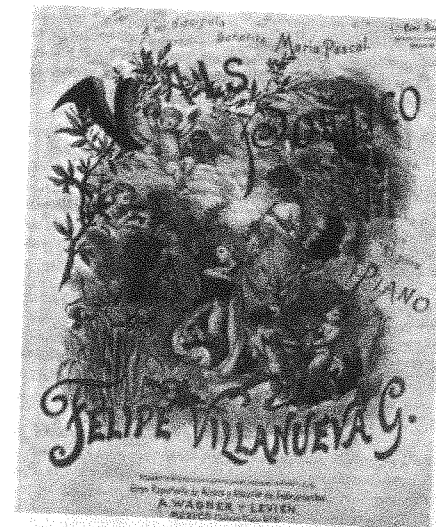


poniendo dos tipos de estudio: el primero se avoca casi estrictamente a la vida del compositor y el segundo, al análisis técnico de la obra, destinado a un público más bien especializado, del cual, lo confieso, no formo parte. Es indudable que "El estudio de la obra" resalta con precisión y pericia la naturaleza y las singularidades de las creaciones musicales de Felipe Villanueva. Aunque tampoco haga sonar las melodías, me imagino que este estudio es elocuente para los oídos educados en los secretos de la composición musical. Sin embargo —y ésta es la virtud del libro—, los lectores más bien desafinados, como yo, no se sentirán defraudados al recorrer únicamente la primera parte del volumen, a falta de un sésamo para entrar a esta segunda.

Con una prosa sencilla y eficaz, a ratos un poco demasiado veloz a mi gusto, Consuelo Carredano traza, recrea, imagina la breve vida del compositor mexicano. Con una benevolencia que no sabría si atribuir a la empatía que liga al autor con su personaje o a la natural cortesía de la biógrafa, Consuelo Carredano elude decir con todas sus letras lo que las fotografías claman a gritos: ¡qué feo era el pobre Villanueva! Luis G. Urbina, amigo del compositor desde las bancas de la escuela, es, entre todos, el más explícito: "...era un indio gordinflón, recio, algo hosco y reservado." Rubén M. Campos recuerda la primera visión que tuvo de Villanueva, cuando lo fue a buscar a su casa para pedirle que le

enseñara piano y composición: "Llamé con timidez, abrióse la puerta al punto, y apareció ante mí un indio puro, altivo, de ojos inquisidores, cabello lacio y rebelde, peinado hacia atrás, ralo bigote azteca, sólido, correctamente vestido de negro, enjugándose las manos en una toalla." La fealdad de Felipe Villanueva no tiene relevancia en sí misma, pero, inevitablemente, llama la atención que semejante envoltura corporal contuviera una sensibilidad tan melodiosa, tan refinada y, hasta diría, tan sensiblera, que se expresa por ejemplo en los títulos de algunas de sus piezas: "No más llorar" o "Si un término la vida no tuviera". Siempre he pensado que la música tiene que ver con el físico de su creador, como si existiera una secreta concordancia entre un metabolismo y la música que éste genera. Dejo esta hipótesis, carente de toda ortodoxia, a la consideración de los especialistas e historiadores de la música. En todo caso, Felipe Villanueva sería una excepción a la regla.

Desde un punto de vista social, el asunto del físico de Villanueva plantea otro enigma: ¿cómo pudo aceptarlo una sociedad porfiriana tan atareada en blanquear su semblante y en afrancesar sus modales, sus apetitos y sus preferencias artísticas? ¿Qué drama interior le habrá provocado a Villanueva ser francés en sus gustos musicales y ser inconfundiblemente azteca en su apariencia? "Francia", cuenta Consuelo Carredano, "era una habitación en la azotea de un edificio de la calle del Tompeate" donde se reunía, todas las noches, el grupo formado por Gustavo E. Campa, Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo, Pablo Castellanos León, Felipe Villanueva, Carlos Julio Meneses e Ignacio Quezadas, más conocido como los "franceses" o los "francesistas". "El único requisito indispensable para todo aquel que atravesara el umbral de esa puerta —precisa la autora— era hablar exclusivamente en francés." Tocaban las obras de los románticos europeos, leían a los poetas franceses de la época. Por lo tanto, esta inclinación por lo francés sobrepasaba la simple filiación musical y se extendía a ciertas formas de esnobismo como ésta de hablar francés en la azotea de un edificio de la calle del Tompeate. ¿Cómo habrá hablado francés Felipe Villanueva? ¿Cómo se habrá imaginado Francia, a dónde nunca pudo viajar? ¿Qué idea tenía él y otros más de la vida parisina que sólo conocían a través de revistas, de partituras y de algunos autores como Alfred de Musset o Víctor Hugo? ¿Qué defendía defendiendo a Francia como un papista? Por supuesto, era un mal de época que trajo consigo lo mejor y lo peor de toda transculturación: el enriquecimiento artístico



que favorecen los contactos entre las distintas culturas, pero también las caricaturas, las ridículoeces y los pecados de exceso que acarrea la glotonería por las culturas de adopción.

Sin embargo, después de las indigestiones nacionalistas que propinó la Revolución mexicana, la música de Villanueva y de los demás "francesistas" se carga hoy de una nostalgia por los tiempos en que el arte no tenía otro propósito que el de agrandar y divertir, en que el arte no tenía nada que demostrar ni refrendar. Por esto concluye Consuelo Carredano: "La música de Villanueva ha permanecido en el gusto de varias generaciones no sólo por sus cualidades intrínsecas sino porque, al escucharla, evocamos un pasado lejano y pleno de nostalgia. Intuimos en su música la presencia de un mundo de orden y armonía. Escuchamos en ella el eco de una época feliz que no despertó, o tal vez no quiso despertar de su sueño romántico. En un giro melódico creemos adivinar las discretas y a veces coquetas risas de las damas que llenan el salón. En algún ritmo se revelan quizás los finos modales de los gentiles y apuestos caballeros. En alguna transición armónica se oculta el crujir de los llamativos trajes otomanos, y en cierta inesperada modulación aspiramos la fragancia de un delicado perfume."

Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva (1862-1893)*, México, 1992, CENIDIM, 171 pp.

Gloria Carmona

UN LIBRO SOBRE FELIPE VILLANUEVA, SU MÚSICA, SU CATÁLOGO DE OBRAS ¿QUÉ PUEDE SIGNIFICAR SU NOMBRE O SU OBRA?

Para la mayoría quizá muy poco o nada, si acaso un punto o varios en la geografía de la ciudad bautizados de esta manera; para los menos, los músicos entre ellos, el signo iría indisolublemente ligado al *Vals poético*, esa suerte de joyita que parece sintetizar como en una miniatura el esplendor un tanto ficticio del Porfiriato, su francesismo a ultranza, ridículo por lo fuera de lugar y tan contrastante con la realidad del país como el jaqué y los sombreros de copa con que suele aparecer en las fotografías de la época el presidente Díaz y su gabinete, rodeados de una chusma de huarache y sombrero ancho, arremangado y puntigudo.

Es curioso constatar sin embargo cómo la sobrevivencia del *Vals poético* en el gusto del público mexicano se ha extendido a lo largo prácticamente de todo un siglo, y si bien a muy pocos puede decirles algo el nombre de Felipe Villanueva, constatamos con asombro que la mayoría, en cambio, identifica sin dificultad el *Vals poético*. Y es que ante esta música, como ante tantos ejemplos literarios o musicales, cuando el público se los apropia, se relega al olvido el nombre del autor o se le coloca en un segundo plano.

El caso Villanueva ha suscitado, quién lo diría, reseñas, intentos de biografía, comentarios y polémicas que, aún siendo numerosos, no alcanzan a satisfacer las exigencias de la biografía documental, ni del análisis musical o historiográfico.

¿Y por qué habrían de ser necesarios? —se preguntarán ustedes. Pues, entre otras cosas, simplemente porque casi todos estos comentaristas, reseñistas, biógrafos o polemistas pretenden dar respuesta, sin lograrlo, a una misma interrogante, a esta ambivalencia que la obra y la figura de Villanueva parece plantear de principio, esto es, siendo el *Vals poético* una obra de aceptación tan viva y general ¿no estamos en presencia de un autor a quien por alguna razón no se le ha dado el juicio de valor que le corresponde?

Y tan es percibida intuitivamente esta ambivalencia, que la biografía ha respondido con el amontonamiento de anécdotas en las que, tácitamente, el valor de Villanueva respondería a esa imagen romántica del indígena civilizado o europeizado, tan



Los restos de Felipe Villanueva son trasladados al Panteón de Dolores, 1923, al centro, Julián Carrillo.

paradigmática en el caso de Juárez y en el del autor de *Clemencia* y *El Zarco*.

Además de la biografía, es revelador cómo otro de los géneros empleados por quienes se han ocupado de esclarecer esta ambivalencia de la que hablo es precisamente la polémica.

Para don Julián Carrillo simplemente no hubo tal dilema. A su interés se debe que desde 1923, siendo director del Conservatorio Nacional, a Villanueva se le rindieran los honores de la patria agradecida, al obtener que sus restos ingresaran en la Rotonda de los Hombres Ilustres.

Pero una vez más el cuestionamiento al valor de Villanueva como compositor seguirla en pie, si no fuera porque el libro que Consuelo Carredano presenta hoy aquí inaugura exitosamente las vías de interpretación y recreación musicológicas. Y no se crea, por aquello de los términos que acabo de emplear, que se trata de algún estudio farragoso, almidonado, o con olor a naftalina. Todo lo contrario, se trata de un libro amenísimo donde tiene cabida la anécdota pintoresca y la revisión de la polémica sabrosa entre los admiradores y críticos de Villanueva, la reseña de los usos y costumbres

de la época, las diversiones de moda —como la fulgurante de la ópera y el teatro—, la descripción de los entretenimientos como el de los bailes —tan propicios al cotilleo e intercambio amoroso—, y como el aprendizaje del piano, que tantos ocios y estados de ánimo llenó en la vida de las señoritas mexicanas de fines de siglo, y quién sabe si aún de éste, y ya muy avanzado.

Pero igualmente, Consuelo Carredano establece, con el rigor que le confiere la investigación minuciosa y seria, los nexos de Villanueva con los músicos afines y sus luchas en pro de la escuela entonces de vanguardia, a la vez que esclarece las cualidades más sobresalientes en la música del compositor, ejemplifica las influencias y apunta las tentativas más afortunadas, para cerrar con el catálogo de sus obras, el primero y más completo establecido hasta ahora.

¿Y de qué manera, si no es a través de la contextualización como podemos ubicar en este caso la figura del compositor, comprender y explicar los alcances de su obra, el por qué de los géneros y técnicas que empleó, el sentido y contenido de su expresión, la levedad o el peso, en fin, de su apor-

tación? Sin su concurso ¿no es verdad que cualquier juicio perdería valor para oscilar entre la desmesura del elogio y la expresión de la crítica tanto más apasionada cuanto más injusta?

De tal suerte, el librito de Consuelo Carredano da una respuesta contundente y satisfactoria respecto a la importancia de Villanueva, en contraste con la ambigüedad con que la vida y la obra del autor de las *Danzas humorísticas* se ha tratado hasta ahora. Pero además, Consuelo nos ofrece, por añadidura, una visión sugerente y enriquecedora del México finisecular, a través de la recreación sutil del ambiente, la música y la sociedad de su tiempo.

Celebramos pues su publicación, con la certeza de que libros como éste, pero aún de aquellos que tienen una función aparentemente menor, como es el caso de la recopilación y clasificación de la obra de los compositores mexicanos a través del catálogo analítico acompañado de la nota biográfica respectiva, son los que permiten levantar y establecer, de la misma forma como los viejos dibujantes de mapas hacían devota y minuciosamente, la carta histórica y geográfica del arte musical en México. No basta pues la existencia de la obra o el monumento musical. Sin su registro musicográfico o su interpretación musicológica, sólo es un bien vulnerable al tiempo que hará de él un patrimonio, ese sí, irremisiblemente perdido.



JOVEN ARTISTA VENEZOLANO GALARDONADO EN NUEVA YORK

Nuevamente se pone en evidencia el potencial de nuestros jóvenes artistas, esta vez en el campo de la música: el distinguido flautista dulce Aldo Abreu acaba de obtener un primer premio en la famosa competencia internacional "CONCERT ARTISTS GUILD" que este año se llevó a cabo en la ciudad de Nueva York durante el presente mes de mayo.

Concert Artists Guild es una organización empresarial sin fines de lucro cuyo objetivo es ayudar a los jóvenes talentos a iniciar una carrera en la

escena internacional. El concurso para escoger a sus artistas es por lo tanto de gran exigencia. Además presenta la particularidad de que acepta ejecutantes de todos los instrumentos y de todas las nacionalidades. En esta ocasión se presentaron seiscientos jóvenes entre los cuales se encontraban pianistas, violinistas, oboistas, cantantes, guitarristas, violonchelistas, etc. provenientes de los más diversos países. También participaron numerosos grupos de cámara. Después de tres rondas fueron seleccionados sólo tres ganadores: dos grupos de cámara y como único solista el flautista dulce Aldo Abreu. El premio consiste principalmente en un debut en el Carnegie Recital Hall de New York y en una serie indefinida de conciertos por todo el mundo durante siete años.

Este gran mérito personal de Abreu no es un triunfo aislado, hay que reconocer que es también el resultado de una conjunción de esfuerzos que se remontan al año 1978, cuando el CONAC le ofreció una beca para realizar estudios en Inglaterra y luego en Holanda. Desde entonces siempre ha recibido apoyo de su país para realizarse como artista y él a su vez ha devuelto generosamente el resultado de sus esfuerzos y de su gran calidad como músico.

Aldo Abreu se encuentra en este momento en Venezuela con la finalidad de realizar la grabación de un disco junto con su padre, el reconocido clavicordista Abraham Abreu y su hermana, la joven violonchelista Marién Abreu. Esta grabación es producida bajo los auspicios de la Fundación ARTE VISIÓN de la Universidad Simón Bolívar.

El "Trio Abreu" ofrecerá también en fechas próximas los siguientes recitales:

Centro Cultural Consolidado, 30 de Mayo; Asociación Cultural Humboldt, 7 de Junio; Museo de Teclado, 14 de Junio.

Además de estas actividades Aldo Abreu compartirá un concierto con su esposa, la pianista norteamericana Patricia Abreu en el Centro Cultural Consolidado, el día 6 de Junio y también actuará en un recital de flauta sola en la Sala de la Eléctricidad de Caracas, el día 10 de junio. A finales del mes de junio este artista culminará sus actividades en Venezuela ofreciendo un curso de su especialidad: la flauta dulce y la música barroca.

Le deseamos mucho éxito y que la estrella del triunfo lo acompañe siempre tanto en sus presentaciones en el país como en su promisoría carrera internacional.

D.C.A. (Caracas, 1992)

Juan Arturo Brennan

En fechas recientes, el CENIDIM ha dado a conocer algunos de sus más interesantes proyectos editoriales. Se trata de la reedición, en forma facsimilar, de importantes textos de la historia musical de México, que datan de las primeras décadas del siglo XX. En la medida en que las instituciones que originalmente editaron estos textos, o ya no existen o no tienen la intención de hacer las reediciones correspondientes, la labor del CENIDIM sobre estas publicaciones es ciertamente admirable. Evidentemente, lo principal en este asunto es el contenido mismo de cada texto, pero lo cierto es que una reedición facsimilar aporta mucho en cuanto al valor de la imagen, el diseño, la ilustración original, y muchos otros detalles que son de importancia, sobre todo, para el investigador y el musicólogo. En seguida, pues, breves reseñas de las ediciones facsimilares producidas por el CENIDIM.

Del año de 1933 data la *Historia de la música mejicana*, obra del Dr. Miguel Galindo, publicada en Colima. Como subtítulo del libro se plantea este concepto: *Desde sus orígenes hasta el Himno Nacional*. No deja de ser curioso que sea este el límite superior de la cronología propuesta por Galindo, considerando que el Himno Nacional es, en cuanto a música mexicana, un producto ciertamente peculiar. El libro de Galindo está dedicado a Enrique Creel, político chihuahuense de cierto renombre en su tiempo, y se inicia con un análisis más o menos prolijo de la geografía y la antropología de México en el período prehispánico. Hay en esta sección del libro un interesante capítulo de organología en la que además de describir el instrumental indígena, Galindo explora las escalas fundamentales de la música de aquellos tiempos. Después, a manera de eslabón, un estudio de la música española del siglo XVI, tanto la sacra como la profana y la popular. No cae Galindo, sin embargo, en el error de otros estudiosos que asignan a la música española el papel más influyente en el desarrollo de la música en el México colonial; por el contrario, enfatiza correctamente la preponderancia de la música italiana, incluso en el marco de la música traída por los españoles al Nuevo Mundo. Una vez hecha la síntesis cultural a partir de la Conquista, el autor propone un análisis cronológico del desarrollo musical

en el México del Virreinato, hasta llegar a la Independencia. Y tal como lo plantea en el subtítulo del libro, Galindo da por terminada su exploración en la época de la creación del Himno Nacional. De interés en este capítulo final es el texto de la convocatoria para la selección del Himno, así como la descripción de los intereses políticos que influyeron en la eventual selección del trabajo de González Bocanegra y Nunó. Por otra parte, este capítulo final de la *Historia de la música mejicana* de Galindo es interesante también porque con la historia del Himno, el autor mezcla reseñas de conciertos y óperas, comentarios sobre músicos e instituciones importantes de la época y, en general, una crónica muy informativa sobre el quehacer de la música en nuestro país en aquellos años del siglo XIX. Si bien la lectura del libro de Galindo deja la impresión de que hay algo de *naïve* en él, lo cierto es que su interés principal radica en la intención del autor de tratar los asuntos musicales de México en su contexto político y social adecuado, cosa que no puede decirse de muchos de nuestros libros, sean de música, de texto o de otros asuntos.

HISTORIA DE LA MÚSICA MEJICANA

Dr. Miguel Galindo

Tip. de El Dragón, Colima, 1933

Reimpresión facsimilar: CENIDIM, México, 1992

Otro de los facsimiles publicados por el CENIDIM es aún más interesante como documento musicológico que el trabajo de Galindo reseñado arriba. Se trata de un interesante libro de Rubén M. Campos, titulado *El folklore y la música mexicana*.

Como subtítulo, Campos propone: *Investigación acerca de la cultura musical en México, 1525-1925*. Tal como su título indica, la obra de Campos no es un simple manual de folklore mexicano, sino que es un muy loable intento de poner diversas manifestaciones musicales de México en el contexto de su origen primero. En este sentido, el libro es ante todo una sólida fuente de información, y de conceptos, sobre todo aquello que atañe al nacionalismo en la música de concierto, y a diversas vertientes de nuestra música popular. Campos abarca en su estudio una gran cantidad material, desde las fuentes más remotas de nuestra música, hasta los compositores importantes de las dos primeras décadas del siglo XX. En su relación de músicos notables, es especialmente ilustrativa la mención de

todos esos compositores mexicanos del siglo XIX cuyos nombres y cuyas obras, olvidados casi del todo, hoy son materia prácticamente exclusiva de la musicología, que no de la difusión ni de las salas de concierto. En un texto que prologa la materia musical propiamente dicha, el autor manifiesta la intención primera de su libro: "Contrarrestar la impresión que hayan podido producir las recolecciones hechas hasta hoy." Una lectura de lo más importante de la obra deja bien claro el significado de esa declaración del autor, sobre todo en lo que se refiere al asunto de las recopilaciones. En efecto, la obra de Campos contiene numerosos cantos en lenguas náhuatl, así como coplas de diverso origen y cronología. Y como parte importante del libro, está un apéndice que reúne 100 aires nacionales mexicanos, en transcripción del autor para piano. En el frontispicio de este apéndice, Campos enfatiza su intención de autenticidad, al anunciar sobre los aires: "Melodías populares intactas." He aquí un asunto para la polémica, relativo no sólo al trabajo de Campos sino también al de otros que han tocado el mismo espinoso tema: ¿hasta dónde puede considerarse intacto un tema musical popular, considerando que es la imperfecta tradición oral su principal vehículo de transmisión, y que los parámetros de codificación, cuando han existido, se han aplicado sin criterios uniformes?

El libro de Campos sobre el folklore en nuestra

música tiene entre sus principales atractivos el estar profusamente ilustrado y lleno de ejemplos musicales. Contiene, entre otras cosas, un muy interesante capítulo dedicado a las bandas de música en México, además de invaluable referencias a la actividad de instituciones, grupos, orquestas e individuos importantes en el quehacer musical mexicano del período cubierto por la investigación. Muy ilustrativo también es el halago del autor a la Secretaría de Educación (editora del texto original) por su labor de rescate y difusión del folklore mexicano. Aprovechando este facsimilar como pretexto, y considerando los atroces textos que la SEP ha producido y autorizado para la enseñanza musical en México, no sería mala idea explorar cual es la posición actual de esta secretaría de estado ante los diversos asuntos que atañen, hoy en día, a la preservación y difusión de la música mexicana.

EL FOLKLORE Y LA MÚSICA MEXICANA

Rubén M. Campos

Secretaría de Educación Pública, México, 1928

Reimpresión facsimilar: CENIDIM, 1992

La armonía no es precisamente un libro; es una breve pero muy llamativa colección de fascículos

Escuchar el *Otello* de Rossini ha agitado las fibras de mi instinto musical, pero la impresión que tuve de *Don Giovanni* fue de un significado completamente distinto, y de absolutamente otra dimensión. Me parece que ambas impresiones podrían compararse con aquellas experimentadas por un pintor que de pronto se vuelve, de los maestros venecianos, a Rafael, Leonardo da Vinci y Miguel Ángel. Rossini me introdujo al goce puramente musical; sedujo y fascinó mi oído. Mozart hizo más: a la gratificación derivada de lo exclusivamente musical y sensual, añadió la influencia profunda y penetrante de la veracidad de expresión, combinada con perfecta belleza.

Gounod

¿Quién no escucharía con gusto los vivaces vuelos de la fantasía de Rossini, el cosquilleo provocador de sus melodías? ¿Pero quién podría estar tan ciego como para atribuirle verdad dramática?

Trad.: A.D.E.

Weber, 1820

que en su tiempo fueron el órgano de difusión de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Los 13 fascículos forman parte del proyecto de reimpresiones facsimilares del CENIDIM, y el conjunto viene precedido por una informativa introducción a cargo del musicólogo Juan José Escorza. En la introducción, el autor describe el origen y funciones de la Sociedad Filarmónica Mexicana, habla de sus miembros más importantes y hace una interesante reseña del sufrimiento de *La armonía* y de las pesquisas musicológicas que permitieron el acceso a los originales para la reimpresión facsimilar. En los 13 números de *La armonía* que contiene esta colección es posible hallar una enorme cantidad de datos históricos sobre el quehacer musical en el México de la década de 1860-70. Reseñas de conciertos, artículos de fondo, noticias sobre el Conservatorio de la propia Sociedad Filarmónica Mexicana, anécdotas, obituarios, discursos, fichas biográficas de compositores e intérpretes, la mayoría de ellos mexicanos, aunque no falta por ahí un esbozo biográfico un tanto *naïve* de Francisco Listz (sic). De especial interés en algunos de los números de *La armonía* es una sección científica dedicada a la exploración y difusión de temas relativos a la acústica y otros tópicos afines. Entre ellos, en el número 8 hay un curioso artículo sobre un "órgano de iglesia neumático-eléctrico" que se anuncia como una gran novedad tecnológica. En el número 10, por otra parte, aparece un prolijo ensayo de Gabino F. Bustamante sobre la ópera mexicana, que en realidad deriva muy pronto hacia un análisis de fonética musical en el que señala algunos puntos muy interesantes sobre cuestiones de pronunciación en el canto.

En fin, que estos y otros artículos contenidos en estos 13 números de *La armonía* no sólo son una valiosa fuente de datos sobre el quehacer musical de la época, sino también un interesante material de lectura por lo que aportan en el campo del estilo, la forma, la redacción y, en general, el enfoque sobre diversas cuestiones musicales. Por cierto, Escorza menciona en su presentación de esta edición que si bien no se han hallado más que 13 números de *La armonía*, es posible que existan más, y que su búsqueda continúe.

LA ARMONÍA

Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana
Sociedad Filarmónica Mexicana, México, 1866-1867

Reimpresión facsimilar: CENIDIM, 1991

Otro documento que en su tiempo fue singularmente importante es la *Revista Musical de México*. Sus primeros ocho números fueron editados conjuntamente por Manuel M. Ponce y Rubén M. Campos, y a partir del número 9, la dirección quedó en manos de Ponce. Además de los escritos del propio Ponce, las páginas de la *Revista Musical de México* ofrecen artículos, crónicas y reseñas musicales a cargo de personajes como Campa, Chávez, González Martínez, Jiménez Rueda, Urbina, Vasconcelos, Ogazón, Toussaint y otros protagonistas importantes del quehacer cultural de las primeras décadas del siglo XX. En la reciente reimpresión facsimilar de los 12 números de la *Revista Musical de México* realizada por el CENIDIM es fácil apreciar, sobre todo, la importancia de Ponce en su tiempo y su poder de convocatoria para toda clase de proyectos musicales. Como en el caso de las otras reimpresiones reseñadas en este espacio, la *Revista Musical de México* pinta un fascinante panorama del quehacer musical hacia 1919-1920, en el que destaca, por ejemplo, la evidente orientación europea del pensamiento de muchos de nuestros músicos de entonces. Si el contenido musical mismo de la publicación es realmente atractivo, no lo son menos las páginas dedicadas a los anuncios publicitarios de repertorios musicales, academias de piano, editoriales y publicaciones diversas, etc. En el formato y redacción de tales anuncios hay un sabroso condimento a los artículos y ensayos que forman el cuerpo de cada revista, por cuanto describen con precisión algunos detalles significativos del ámbito cultural de México por aquellos años. Cada número de la *Revista Musical de México* trae, además, una separata con la partitura de una breve pieza de algún compositor contemporáneo; entre aquellos cuya música apareció en la revista, se encuentran Ponce, Ogazón, Campa, Mejía y otros menos conocidos como Danbe, Meza, Pulmen y Bahnet. Para quienes estén interesados en el dato, resulta que la separación de Campos del equipo editorial de la *Revista Musical de México* no se debió a alguna fricción con Ponce. Simplemente, se fue porque el Supremo Gobierno lo nombró cónsul general de México en Milán. De esto y de muchos otros detalles curiosos puede uno enterarse a través de la lectura de estos doce números de la *Revista Musical de México*, cuya reimpresión facsimilar es, en términos técnicos, la mejor de las cuatro reseñadas en este número de *Pauta*.

REVISTA MUSICAL DE MÉXICO

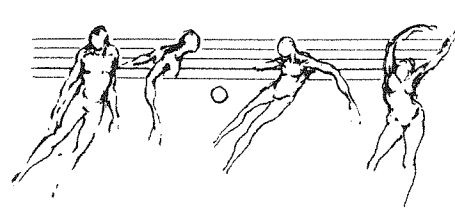
Ediciones México Moderno, México, 1919-1920
Reimpresión facsimilar: CENIDIM, 1991.



DIME-QUÉ EN "EL HÁBITO"

La noche del 2 de septiembre pasado en el bar "El Hábito", en Coyoacán, fue presentado el compact-disc de la interesante ópera *La Sunamita* de Marcela Rodríguez, contrajeron nupcias la soprano María Luisa Tamez y el barítono Carlos Serrano, y el director de orquesta Enrique Diemecke reveló una faceta inédita de su talento: el de showman y excelente imitador —con idónea música de *Así hablaba Zaratustra* de Richard Strauss— de los estilos de dirección orquestal de sus colegas, entre ellos, Luis Herrera de la Fuente, Jorge Velazco, Enrique Báltiz, Eduardo Díaz Muñoz, Eduardo Mata, sin que faltara, por supuesto, un autoplagio, es decir, una parodia de Diemecke en batuta y persona del propio Diemecke. Tampoco, al terminar su brillante función, faltaron ofrecimientos de jugosos contratos al Showman-director, que declinó en beneficio de la Orquesta Sinfónica Nacional y la música en México.

Joaquín Bemol



DISCOS

Juan Arturo Brennan

Esta es una reseña muy económica y rendidora, porque en unas cuantas líneas abarca cerca de 450 discos. Hace unas semanas me encontré con el catálogo completo de una muy interesante etiqueta discográfica; se trata de los discos BIS, que en años recientes se han convertido en un parámetro notable de calidad técnica y variedad de repertorio. BIS es una empresa cuyo éxito está basado, probablemente, en el hecho de que funciona con un sistema que está a mitad del camino entre el negocio familiar y la producción industrial. Fundada por Robert von Bahr, su actual director, BIS ha logrado cubrir una notable y muy atractiva región del repertorio musical de todos los tiempos, llenando lagunas que otras etiquetas no han abordado. Una ojeada a algunas de las más importantes revistas especializadas en la industria del disco permitirá apreciar que, continuamente, los discos BIS se han hecho acreedores a reseñas de primera, tanto por la calidad de las interpretaciones y las grabaciones, como por el concepto general de producción y su realización. El interés primordial de acercarse al amplio catálogo de esta etiqueta sueca radica en la enorme cantidad de música escandinava que ha sido grabada por Von Bahr y su equipo. En efecto, abundan los discos con música de Nielsen, Gade, Berwald, Pettersson, Sibelius, Sallinen, Alfvén, Grieg, Larsson, Segerstam, Stenhammar, Sibelius, Tubin y otros compositores de tierras nórdicas. En algunos casos, como son los de Nielsen y Sibelius, la etiqueta BIS está en proceso (muy avanzado) de sacar al mercado series con toda la música de cada compositor, lo cual habla bien de la planeación a largo plazo. Pero no sólo de música escandinava vive este interesante sello; en el catálogo que revisé para la confección de esta nota (actualizado hasta 1992) encontré, por ejemplo, la obra completa de Bach para órgano, todos los cuartetos de cuerda de Mozart, la integral de la música organística de Messiaen y casi toda la música de Alfred Schnittke. Junto con estas interesantes series es posible hallar una oferta musical que parece abarcarlo todo; desde las músicas medievales y renacentistas a cargo del grupo Joculatores Upsalienses, hasta las obras para percusión de Xenakis, pasando por una amplia revisión del repertorio del trombón a cargo de

Christian Lindberg, una visión de la música ceremonial del barroco portugués, y un disco dedicado íntegramente a la música guitarrística de Manuel M. Ponce. Pero sobre todo, insisto, la etiqueta BIS es especialmente interesante por la vasta oferta de música escandinava de todos los tiempos que ofrece en su catálogo. He escuchado algunos de los discos compactos de BIS, especialmente los dedicados a la música de Sibelius y al repertorio de metales, y en verdad son discos de primera, tanto por su sonido como por su presentación y por la calidad de las interpretaciones. De modo que si usted tiene cierta debilidad por la música de concierto de Suecia, Noruega, Finlandia, Dinamarca y regiones afines, sin duda le será útil saber que hay una productora de discos compactos dedicada en cuerpo y alma a la promoción de tal repertorio. De todo ello, se antoja especialmente saludable la edición de la obra completa del gran Jean Sibelius, figura fundamental del quehacer sonoro de aquellas frías latitudes.

De reciente aparición es el cuarto disco (primero en formato compacto) del grupo guanajuatense Los Tiempos Pasados, promotor incansable del quehacer de la música antigua en México. Dados los antecedentes del conjunto, se esperaba que su primer proyecto en el nuevo formato discográfico fuera algo realmente sólido y coherente. Sin embargo, sin ser un disco malo ni mucho menos, el CD del grupo que comanda Armando López Valdivia deja mucho que desear. Y ello no se debe ni al repertorio ni a las interpretaciones, sino a elementos ajenos al estricto quehacer musical. Vamos primero, pues, con las buenas noticias. Como de costumbre en el trabajo de Los Tiempos Pasados, la selección de piezas es variada y atractiva; abarca desde las cantigas españolas de diversas fuentes, hasta obras coloniales mexicanas, pasando por un buen muestrario de piezas de las tradiciones judaicas y árabes, con alguna incursión en el repertorio de los laudistas ingleses del siglo XVI. Como es usual en las interpretaciones del grupo, el color, la variedad instrumental y tímbrica, el evidente gozo del sonido, son las características que definen el contenido del disco. En este sentido, *Siempre es hoy* (es el título del CD) se presenta como un producto plenamente congruente con la línea de pensamiento de Los Tiempos Pasados. Otro punto a favor del disco es el hecho de que ha sido producido con los

recursos obtenidos por el grupo a través de una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; este comentario viene a cuento porque siempre será satisfactorio que estas becas produzcan resultados tangibles y que sean susceptibles de un contacto inmediato con el público.

Las malas noticias respecto a este disco están contenidas mayoritariamente en una serie de cortes (no puedo llamarlas piezas ni obras) distribuidos a lo largo de la grabación, en las que con fondos musicales "modernistas" se escuchan unas extrañas y totalmente inútiles glosas sobre el tiempo y la música, escritas y leídas por Juan Ibáñez. Suena totalmente anticuado el hecho de que un grupo musical cualquiera se sienta obligado a hacer una apología de la música y/o del tiempo; más aún, siendo los textos en cuestión bastante flojos, estos interludios de intención poética no hacen más que distraer al oyente de la materia propiamente musical. Hasta aquí el comentario sobre el contenido, porque la forma merece también algunas reflexiones. Dos aspectos técnicos del disco son decididamente mediocres. Por una parte, la edición sonora no ayuda mucho a la música, puesto que está realizada con poca continuidad, muchos cortes abruptos y poco sentido del montaje. Por otra parte, la numeración de los cortes del disco, tal y como viene marcada en la contraportada, no corresponde a los cortes mismos, al haberse agrupado varias piezas en el mismo corte. Ello hace difícil la localización de determinada obra, lo cual tampoco ayuda a la cabal apreciación de la música. Es una lástima que este disco adolezca de estos baches técnicos porque, como ya se mencionó antes, el contenido musical es bueno, salvo por las extrañas digresiones platicadas sobre el tiempo y la música.

LOS TIEMPOS PASADOS: *Siempre es hoy*. Música hispano-judeo-árabe, medieval, renacentista y virreinal mexicana. TRITONUS -L.T.P. 004-02

En 1968 apareció en el mercado un disco LP que, a pesar del tiempo transcurrido, sigue siendo probablemente la más interesante producción en el ámbito de la transcripción electrónica de música de concierto. El disco llevaba por título original el de *Switched-On Bach* y aquí se le conoció como *Bach electrónico*. Transcritas e interpretadas al sintetizador Moog por quien entonces era Walter Carlos, las piezas de Bach incluidas en el disco resultaron toda una sensación en sus versiones electrónicas.

Ello se debió ante todo, al respeto de Carlos por el material original, a su indudable creatividad y a la asombrosa variedad colorística lograda con lo que por aquel entonces era la tecnología musical electrónica de punta. Ahora, un cuarto de siglo después, aparece en el mercado un disco compacto bajo el título *Switched-On Bach 2000* que es al mismo tiempo una celebración de aquel éxito discográfico, y una actualización de la idea. Esta nueva producción contiene básicamente el mismo repertorio que el disco de hace 25 años, con la adición de una versión electrónica de la muy famosa *Toccat y fuga en re menor, BWV 565*, en nuevas versiones, con nuevo equipo. En esta ocasión, la responsable del proyecto es Wendy Carlos, quien a 25 años de distancia, es la misma persona que Walter Carlos, pero del sexo opuesto. La novedad está, sin duda, en el equipo utilizado, que es mucho más sofisticado que el rústico pero entrañable sintetizador Moog y en las modernas técnicas de grabación, proceso, edición y prensado. En este sentido, el nuevo disco es un producto tecnológico superior al primero. Pero desde el punto de vista musical, es sorprendente lo bien que el antiguo *Bach electrónico* ha resistido el paso del tiempo, y lo poco que la nueva versión aporta. Los arreglos y transcripciones son más complejos y sofisticados, pero por eso mismo, han perdido hasta cierto punto la frescura y el impacto de las versiones del primer disco. Ahora bien, este disco celebratorio no es del todo despreciable, sobre todo para quien habiéndose sorprendido con el producto original quiera oír qué ha pasado con esas mismas ideas a lo largo de 25 años.

Es más, el nuevo compacto tiene como uno de sus aciertos un interesante folleto donde se cuenta la historia del nacimiento del proyecto original, y los nuevos parámetros para el segundo disco, y en ese sentido, contiene información y conceptos muy interesantes. Pero la música misma, sin ser mala ni mucho menos, se antoja más pretenciosa que la de la versión original, y le falta cierta espontaneidad. Quizá ello se deba a que Wendy Carlos sucumbió a la tentación de dar prioridad a los aparatos sobre la música. Sea como fuere, este *Switched-On Bach 2000* es interesante como una muestra de la actualización de ideas y conceptos en el campo de las transcripciones electrónicas, y nos recuerda que otros músicos que han transitado por el mismo camino, como Isao Tomita, siguen estando a la zaga de Wendy Carlos, figura pionera cuyo trabajo es, todavía, un importante parámetro en esto de transcribir música de concierto a los medios electrónicos. Así pues, como celebración, este CD no deja de tener su atractivo, pero por música, recomiendo con más gusto la edición en compacto del álbum original. (Van los datos de ambos, para los interesados).

Switched-On Bach
Versiones electrónicas de Walter Carlos
CBS MK 7194

Switched-On Bach 2000
Versiones electrónicas de Wendy Carlos
TELARC CD-80323

En materia de opiniones musicales debemos tener una mente abierta, y por mi parte, soy ciertamente muy tolerante. Estoy dispuesto a admitir ante los melodistas, los armonistas, los pesados —esos que quieren ser aburridos a toda cosa, puesto que está de moda— que aprecio el pasado, el presente, y apreciaría también el futuro, si supiera algo acerca de él y me gustara. En una palabra, melodía, armonía, coloratura, declamación, instrumentación, color local (un término usado frecuentemente, en la mayoría de los casos sólo para ocultar la ausencia de ideas): todos éstos son sólo medios. Hágase música con estos medios, y aceptaré todo, y cualquier género. En el *Barbero*, por ejemplo, la frase *Signor, giudizio per carità*, no es ni melodía ni armonía. Es simplemente declamación buena, veraz, y es música... Amén.

Trad.: A.D.E.

Verdi

La adición más interesante de los últimos meses a la discografía de la música mexicana de concierto es la grabación, en dos discos compactos, de la ópera *La Sunamita* de Marcela Rodríguez.

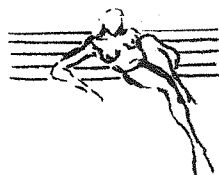
Basada en uno de los mejores textos breves de Inés Arredondo, esta ópera es tan fiel al original como puede serlo una ópera contemporánea, pero la fidelidad al espíritu del cuento, si no al texto mismo, es uno de los mayores aciertos de *La Sunamita*. El libreto realizado por Carlos Pereda presenta, entre otras cosas, un saludable sentido del humor, cosa poco común en la ópera (mexicana o no) de nuestro tiempo, y sin ser una *opera buffa* ni mucho menos, *La Sunamita* posee una agradable y hasta contagiosa ligereza de espíritu. Este elemento va de la mano con el hecho de que tanto el libretista como la compositora han creado personajes firmemente arraigados en el mundo real, con una serie de cualidades y defectos humanos que suelen ser soslayados en la caracterización de otros protagonistas operísticos. Así, a diferencia de otras óperas mexicanas recientes en las que los personajes son tan etéreos y elusivos que más bien parecen sombras, los personajes de *La Sunamita* son de carne y hueso, lo que ayuda mucho a la fluidez de la narración. En cuanto a la música, destaca el hecho de que Marcela Rodríguez ha elegido como línea de conducta un lenguaje cromático de contornos muy definidos, del que no se aparta en todo el desarrollo de la obra. A este elemento hay que añadir una cierta tendencia a la reiteración de ideas, tanto interválicas como tímbricas y rítmicas, que en determinados momentos pareciera conferirle a *La Sunamita* una dinámica minimalista. Ello puede estar relacionado, quizá, con el intento de reforzar la idea de lo obsesivo que está claramente definida en el texto, sobre todo en lo que se refiere a la caracterización del necio y decrépito Don Fer-

nando. Por otra parte, Marcela Rodríguez ha resuelto de entrada uno de los problemas básicos de la ópera en nuestro tiempo, el elegir como acompañamiento instrumental un conjunto de cámara de dimensiones moderadas. Ello permite un buen balance entre voces e instrumentos y, dada la dotación misma, una claridad que suele estar ausente en otros intentos operísticos. Al interior de un reparto bien equilibrado vocalmente, destaca sobre todo el trabajo de María Luisa Tamez como Lucía, en una interpretación sólida y de contrastes muy bien logrados. Desde el punto de vista técnico, la grabación de Humberto Terán es sólida en general, con algunos momentos de una notable profundidad en lo que a separación de planos sonoros se refiere. Sólo se extraña en esta buena producción discográfica la sinopsis del argumento de la ópera en el folleto de notas, elemento indispensable para guiar al oyente a través de la historia y la música.

Con la grabación de *La Sunamita* tenemos ya en formato compacto dos óperas mexicanas y media: completarían la lista la ópera *Aura* de Mario Lavista y los fragmentos de *La hija de Rappaccini* de Daniel Catán. Si esto apunta hacia un auge en el ámbito de grabación de óperas en nuestro país, ¿no es tiempo ya de grabar alguna de las óperas de Federico Ibarra, quien por el momento es nuestro más importante creador en este campo?

LA SUNAMITA

Ópera en dos actos de Marcela Rodríguez
Libreto de Carlos Pereda sobre el cuento de Inés Arredondo
María Luisa Tamez, soprano; Diana Alvarado, contralto; Janet Macari, soprano; Nicholas Isherwood, bajo; Regina Orozco, soprano; Rafael Sevilla, tenor; Jorge Valencia, tenor; René Velázquez, tenor.
La Camerata
Aldo Brizzi, director
CNCA/INBA/DDF/ (2 CDs) sin número de serie



LA MUSA INEPTA



De entre las numerosas perlas musicales difundidas por el Festival Internacional Cervantino este año, consignamos esta:



XX FESTIVAL
INTERNACIONAL
CERVANTINO

Guanajuato, un gran escenario musical

Los solistas de México, dirigidos por
Eduardo Mata

Música barroca interpretada con frescura y gozo, en un programa con obras de Antonio Sarrier, Aaron Copland, Julián Orbón y Manuel de Falla.

Al respecto, dos observaciones:

1. No porque los cuatro personajes mencionados ya estén muertos, necesariamente tienen que ser barrocos.
2. Qué culpa tiene Sarrier de que lo hayan arrojado con tanto moderno.

La Musa Inepta agradece cumplidamente al Centro Cultural Helénico su colaboración a este espacio de investigación y análisis, a través de esta inserción en la prensa nacional:

Centro Cultural Helénico
CONJUNTO DE CÁMARA DE LA CIUDAD DE MÉXICO
La Capilla
Cinco siglos de Música en México
Obras de: Franco, Sumaya, Jerusalem, Zyman, etc.
Marisa Canales flauta
Lidia Tamayo tenor
Ana Paula Abtúa Mezzo
Jesús Suaste baritono
Director Benjamín Juárez Echenique
Septiembre 24, 20:00 h.
Universidad Anáhuac del Sur
Av. Revolución 1500

Bonito programa, sin duda, pero hay algo en el reparto que requiere explicación. En efecto, Lidia Tamayo solía ser arpista, y muy buena. Pero he aquí que en pleno ensayo para el concierto en cuestión, se le rompió una cuerda aguda del arpa. No teniendo refacciones a mano, y como toda una profesional, Lidia se arrancó una cuerda vocal y se la puso al arpa, con resultados sorprendentes, sobre todo en los pasajes *cantabile*. Por desgracia, esa acción ocasionó que la límpida voz de soprano de Lidia bajara mucho de registro, por lo cual ahora se ve obligada a dobletear cantando papeles de tenor. Sus recientes espectáculos unipersonales para tenor y arpa han causado un gran revuelo entre la crítica especializada.

A la Musa Inepta no se le había ocurrido que las tiendas de discos pudieran ser una buena fuente de material para su indescriptible columna, pero gracias a Luis Esteban Pérez, ha cambiado de opinión. ¿Que no sabe usted quien es Luis Esteban Pérez? Entonces, dése una vuelta por Sala Margolín y, con un poco de suerte y buena vista, lo encontrará detrás del mostrador, distribuyendo sus conocimientos de música y discos, que son muchos, y soportando los embates de los palurdos aspirantes a melómanos. El caso es que el bueno de Luis ha decidido compartir con la gordita que administra esta sección algunas de las joyas de diversión musical que si bien no ayudan mucho al negocio, sí aligeran el tedio cotidiano de la chamba. Algunos de los clientes, incluso, dejan huella escrita, enviada con el correspondiente mensajero, de sus inquietudes musicales.....

Este, por ejemplo, es un texto incomparable, llegado desde el escritorio de una ilustre funcionaria mexicana que ha fatigado diversos despachos culturales a lo largo de los sexenios. Como es nuestra costumbre al transcribir, respetamos todo.

"Favor de comprar el compactics de 'El canon' de Hohán Bagembell y que contenga además 'Adagio de Alvinone'. Cuenta \$ 52,000"

Bueno, por lo menos el precio era aproximado. Otra nota que llegó a manos de nuestro colaborador de hoy, resultó menos elegante en su forma, pero igualmente instructiva en su contenido. Y dice:

"De: músico francés Faure.. La Sonata para biolín y piano. \$58,000. De: Sáenz (pronuncia Sensat) La música para ballet. \$ 58,00. Total: \$ 116,000"

Como podrá observarse, el biolín y el ballet salen caros, aunque sean de Sensat.

De las siguientes perlas musicográficas sólo queda el testimonio verbal del amigo Luis, quien tiene la sabia costumbre de ir las registrando pacientemente en una libreta acondicionada para tal efecto. Trate usted, estimado lector, de imaginarse en el lugar de nuestro confidente, lidiando con extraños personajes que, con seguridad admirable, le piden cosas como:

- Una ópera argentina cantada por Evita Perón.

- La *Rhapsody in blue* de Greenwich. (Eso sí, con una pronunciación de Oxford.)
- Un disco del pianista Chico Lini.
- Interpretaciones de la orquesta de Martino Campos. (Es el hermano tonto de Carlos Campos).
- Las *Enciclopedias* de Satie.
- La ópera de *Carmina Buranda*.
- La Obertura Solemne 49 de Tchaikovsky. (Pero no dejó dicho si antes o después de Cristo).
- La Novena de Vivaldi. (¿Se habrá referido a una novena de rosarios?)
- Música de la Edad Media dirigida por Karajan. (Con la participación especial de Los Tiempos Pretéritos de Berlín).
- La obra *Música de cámara* de Brahms. (Me consta que existe, si la he oído varias veces. Présteme acá ese catálogo y ahorita se lo demuestro).

Y estas son sólo algunas de las demandas cotidianas de los asiduos melómanos que se han dejado contagiar por la fiebre del disco compacto. Pero no todos acuden a Luis en busca de discos. El día que yo me dedicaba a recopilar este material (por el cual, claro, no se le pagará nada al informante), entré a Sala Margolín una dama ridícula, de pelos necios, boina antigua y clavel en la oreja, que se dirigía pisando fuerte al Pavarotti de cartón que, brazos abiertos y pañuelo en mano, sonríe benévolo a los clientes de la discoteca.

Tomando la efigie por el brazo, la damisela preguntó si estaba a la venta. Ante la negativa rotunda de Luis, salió del lugar claramente contrariada. (Hay rumores de que muy pronto alguien entrará y preguntará si Luis está a la venta).

J.A.B.

En su próximo número

pauta
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales:

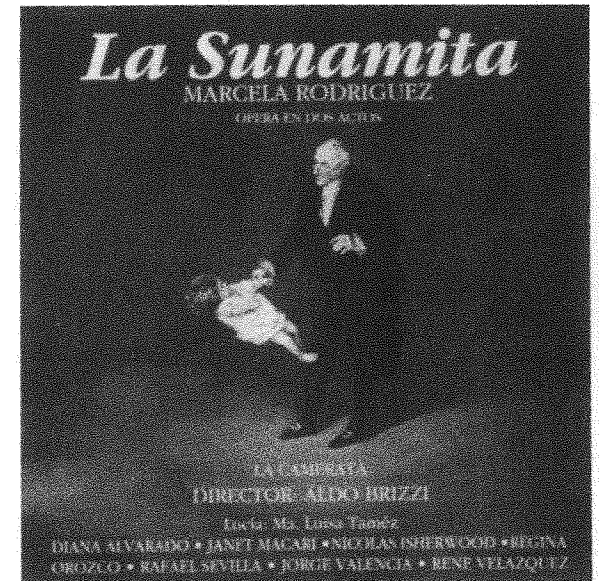
- Víctor Rasgado entrevista a **Franco Donatoni** • **Ramón Barce**: La vanguardia y yo • **Omar Corrado**: Piano (three hands) de Morton Feldman, un análisis • **Ricardo Miranda**: Gusto: ¿el compositor se pone los lentes?: aclaraciones sobre el concierto para piano y orquesta de José Rolón • **Jörg Herchet**: Polifonía es tarea • **Wilhelm Zobl**: Realidad compositiva, realidad de componer • **J. J. Pécasson**: Erik Satie (primera parte).

COLABORADORES

- Sobre Rossini y Milhaud hay referencias en este número.
- Eduardo González de Salceda (México, 1960), historiador y guía del Centro Histórico durante varios años, es profesor del CEYCA.
- Paul-Henry Lang: véase *pauta* 37-40.
- Federico García Lorca: véase *pauta* 26-28.
- Saul Bellow (Canadá, 1915): novelista, ensayista y dramaturgo, obtuvo el Premio Nobel de Literatura. Entre sus obras, irónicas y realistas, influidas por el existencialismo, pueden citarse *La víctima* (1947), *Las aventuras de Augie March* (1953), *Herzog* (1964), *Un quiste* (1965).
- Marco Antonio Montes de Oca (México, 1932), uno de nuestros poetas más representativos, es autor de una obra rica y diversa, recogida en *Pedir el fuego* (Joaquín Mortiz), en que la inspiración metafórica es eje fundamental del lenguaje poético.
- Fernando Álvarez del Castillo (México, 1955) es Subdirector de la Biblioteca Pública de México y buen conocedor de la música antigua y clásica, como se ve por su programa "Pensamiento musical en la historia", que se transmite por Radio UNAM FM los viernes a las 16 hrs.
- Roberto Rico Chong (México, 1960) es autor de un libro de poemas publicado en la colección El ala del tigre, de la UNAM y tiene otro en preparación. Fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).
- Adriana Díaz Enciso (Guadalajara, Jalisco, 1964) ha publicado poemas, notas y crítica de poesía en *Vuelta* y *El Semanario Cultural de Novedades*. Fue becaria del FONCA y está por publicar sus primeros dos libros de poemas.
- Francis Poulenc (París, 1899-1963) es uno de los más grandes compositores franceses del siglo

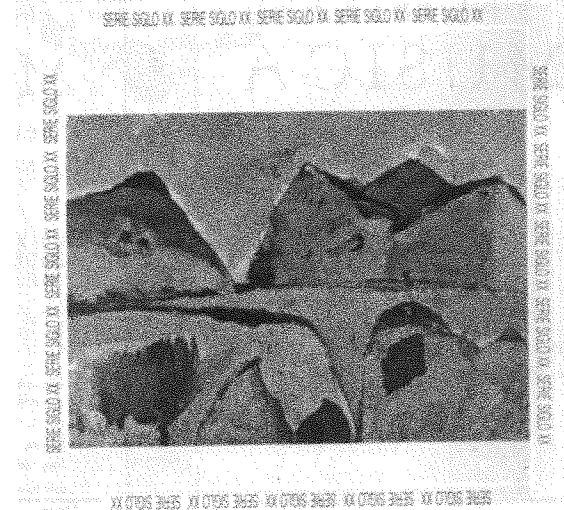
XX. A su encantador lirismo se añan una claridad clásica y un asombroso sentido del humor. Pueden distinguirse dos etapas en su música: un inicio algo ligero, marcado por la estética del music hall y el Grupo de los Seis, que alcanza su madurez en obras como el Concierto para dos pianos y orquesta (1932) y, a partir de 1936, un ahondamiento espiritual, determinado por una crisis personal y la recuperación de la fe religiosa, que dio nacimiento a bellos motetes, una *Misa* o el magistral Concierto para órgano, cuerdas y timbales. Compuso también deliciosas canciones y hacia el final de su vida, tres sonatas extraordinarias, con piano: una para flauta, otra para oboe y una más para clarinete.

- Fabienne Bradu (Francia), una de nuestras escritoras y críticas más constantes e inteligentes, es autora de *Señas particulares: escritora* (1987), *Ecos de páramo* (1989) y *Antonieta (1900-1931)* (1991), los tres publicados por el Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Gloria Carmona (Guanajuato, México, 1936): véase *pauta* 9. Actualmente investigadora del Cenedim, es una de nuestras musicólogas más importantes. Es autora, entre otros libros, de *Historia de la música en México (de la Independencia a la Revolución)* (UNAM, 1984) y *Epistolario selecto de Carlos Chávez* (FCE, 1989).
- Juan Arturo Brennan: en cualquier *pauta* podrá leer las puntuales notas de nuestro sagaz crítico.
- Joaquín Bemol: véase *pauta* 43.
- Janeth Berrettini (Caracas, 1964) estudió con Cristobal Rojas en la Escuela de Artes Visuales y en el taller de Angel Foong. Excelente y prolífica dibujante y pintora, cuenta en su haber con 6 exposiciones colectivas y 2 individuales.



De venta en las principales casas de música

Joaquín Gutiérrez Heras MÚSICA DE CÁMARA



LA ARMONIA.

ORGANO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA MEXICANA.

TOMO I. Núm. 12.—MEXICO, 1.º de Mayo de 1927. AÑO II.

De algunas apostas que dejó incluídas el malogrado trovador mexicano D. José María Martínez de Castro, he tomado los puntos siguientes que servirán de base para todos los artículos que se dedican al caso dramático.

Consejos á los que se dedican al caso dramático.
Siempre que un artista se propone escribir un trozo, debe desde luego examinarlo escrupulosamente, á fin de asegurarse si le y convenientemente su calidad perfecta como letra y música, y si esta calidad existe, debe procurarse descubrir el sentimiento dominante del trozo y tener inmediatamente la actitud que exige.

Si, por el contrario, él cree notar que esta actitud no existe, debe por el interés de su preparación, ó no exaltar el trozo, ó aspirar por el arte, aquello de que carece.

Formas-metódicas. Bien, que ellas no sean tales en la expresión exterior, no deben hacerse sino con mucha reserva y con un talento tal, que los autores, sobre todo el compositor, no solamente no tengan que quejarse sino que más bien alaben altamente el tallo concreto del artista.

Esto sucede pocas veces, preciso es confesarlo, pues muchos artistas, lejos de sustituir con ventaja sus propias presentaciones á las de los autores, en estos casos desnaturalizan á menudo los trozos mejor escritos, sea, la reacción ó repugnancia por insuficiencia de talento, sea por incompetencia técnica.

Se puede asegurar, que en general, los artistas que se curan muy poco de los sentimientos que los actores han querido expresar en sus obras, al verlos se diría que todo un talento se reduce á proferir palabras en público, y á dar exactamente al aire los sonidos que corresponden á estas palabras.

Las mismas palabras. La fonética de los unos permanece casi siempre inmutable y la de los otros no sufre más que pocas y costosas modificaciones. No es así ciertamente como se debe proceder. Desde que las primeras notas de un trozo se hacen oír, es decir, en el instante en que la orquesta ó el acompañamiento comienza á tocar el instrumento, la fonética del artista debe expresar el carácter del trozo de que se manifiesta intérprete.

Y debe expresarlo de una manera tal que los espectadores puedan decir por sus propios fueros: estos músicos muestran ganas á oír alguna cosa nueva ó fresca.

Ellos se encuentran por eso mismo, enteramente dispuestos á recibir las impresiones que quieran, y de ello resulta una ventaja inmensa, que cualquiera comprenderá perfectamente.

La aplicación de estas reglas no es tan difícil como parece al principio.

Todos los fisiólogos concuerdan en que los gestos y la voz están en una relación íntima con los hábitos primarios de la educación; pues se sabe que esta educación es de tres géneros primitivos. Partiendo de estos tres puntos, y no examinando las personas sino bajo el aspecto sensible, se encontrará que los habitantes de las aldeas y del campo expresan en sus gestos, bien sea, con todo el cuerpo, bien sea con los miembros, ya levantando un brazo en toda su extensión y moviendo el puño con él, ya con la mano de buena voluntad, hacen muchas veces gestos que están perfectamente en armonía con los sentimientos que los actores quieren expresar en sus obras.

En las personas finas sucede todo lo contrario; no se descubre jamás ninguno de los gestos ordinarios y vulgares descritos aquí arriba. Tanto

REVISTA MUSICAL DE MEXICO

DIRECTORES:
MANVEL M. PONCE
RVBEN M. CAMPOS

PROSAS DE
MANVEL M. PONCE
RVBEN M. CAMPOS
ALBA HERRERA Y OGAZON
POR EL MUNDO MUSICAL
CRONICA MEXICANA
MUSICA DE
MANVEL M. PONCE

EDICIONES MEXICO MODERNO

TOMO I NUMERO 1
15 DE MAYO DE 1917
PRECIO 50 CENTAVOS

NUESTRA MUSICA

REVISTA BIMENSUAL

EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR,
LUIS SANDI.

AÑO I 1946

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

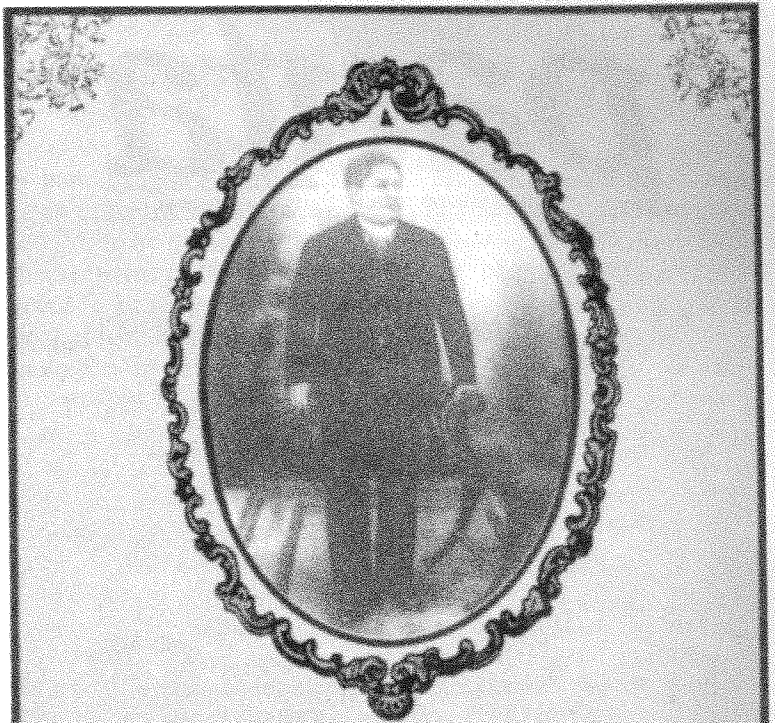
por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR,
LUIS SANDI

SUMARIO:

Iniciación a la Dirección de Orquesta, por CARLOS CHAVEZ.- *Musical de Falla*, por JESUS BAL y GAY.- *La Canción Hispano-Mexicana en Nueva Mexico*, por VICENTE T. MENDOZA.- *Notas. Nota sobre Wagner*, por MANUEL DE FALLA.

Año 11 - Núm. 5 - Enero 1947 - México, D. F.



Consuelo Carredano

Felipe Villanueva

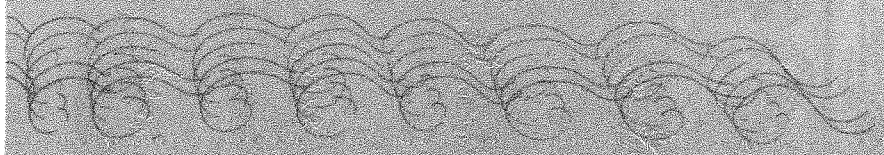
1862 - 1893



pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA
CAGE, BERIO, LUTOSLAWSKI, PARI, MUENCH



DISCURSOS DE MANUEL DE ENYA Y MANUEL FERRIQUER
POSTALES INEDITAS DE MANUEL M. PONCE Y FRANCISCO AGEA
UN CUENTO DE GUILLERMO NUNYADO GERARDO DENIZ PERDONAME
POEMAS DE ILLESCAS, ALICIA GARCÍA BERGUA Y CARASO
DANIEL KIENTZY, EL VERDADERO VIRTUOSISMO GRACIELA AGUDELO, LAS PERCUSIONES
NOTAS DE LAVISTA, IGNACIO HELGUERA, BEMOIG, LA MUSA INERTA

JULIO-SEPTIEMBRE DE 1992

43

\$ 15.000

LECCIÓN DE MÚSICA

Cuando regresé a vivir a Bolonia después de abandonar mi carrera en el teatro se me consultó respecto a la enseñanza del canto en el Liceo. Ya le he mencionado que la homogeneidad tímbrica y la igualdad de los registros es la base del aprendizaje. Mire usted esto, por ejemplo: se trata de un modelo de ejercicio que yo ponía a mis alumnos, y gracias al cual obtuve resultados asombrosos. Es sencillo y hace posible que un alumno con un buen oído llegue a ser capaz de corregirse a sí mismo.



El mismo ejercicio debe continuar haciéndose por semitonos ascendentes, do, do sostenido, re, re sostenido, mi, etc., hasta el límite de la tesitura de la voz, la cual varía de acuerdo a la edad y al progreso que hace el mártir o víctima.

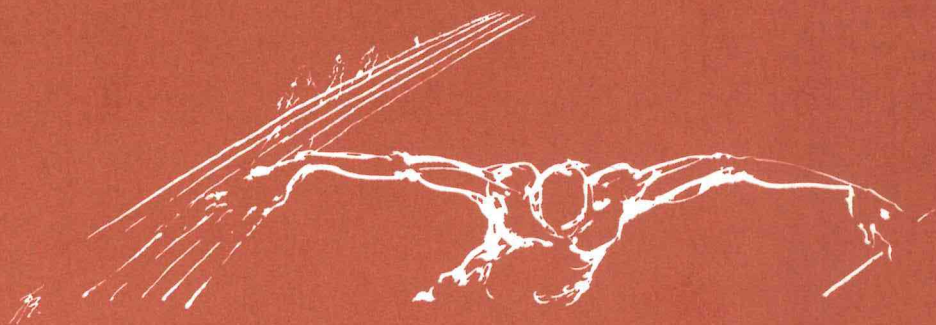
Sin esta primera disciplina que tiende a desarrollar la igualdad de timbre en todo el rango del órgano vocal, la voz —no importa que tan dotada la haya hecho la naturaleza—, siempre permanecerá completamente defectuosa.

Rossini

Traducción de Mario Lavista

Tomado de Edmond Michotte, *An Evening at Rossini's in Beau-Sejour*, The University of Chicago Press, 1968.

Imprenta Madero, S. A. de C. V.



CENIDIM



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

Instituto Nacional de Bellas Artes



INBA