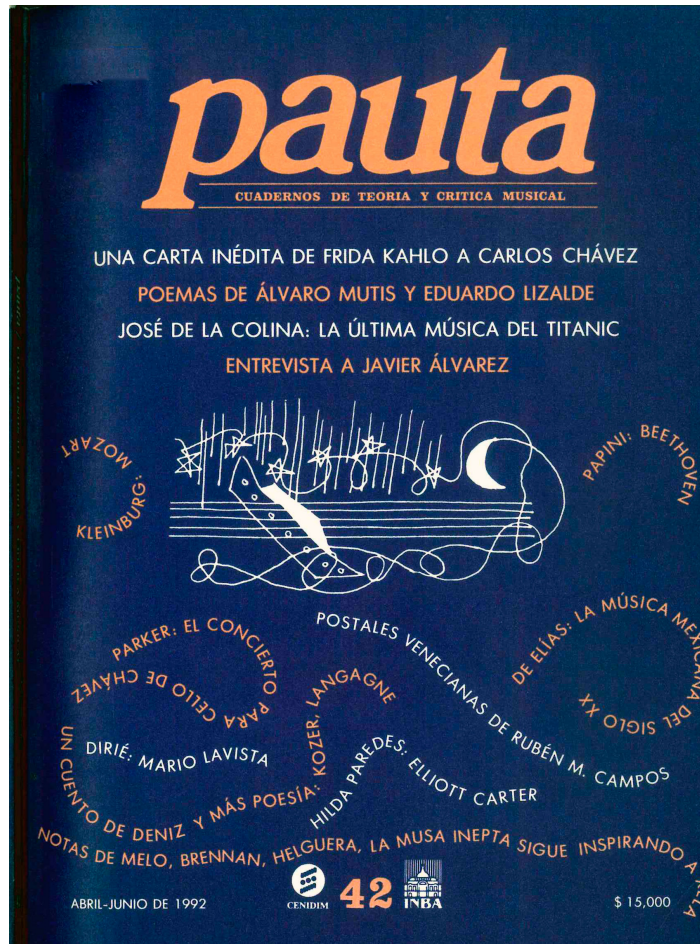


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes

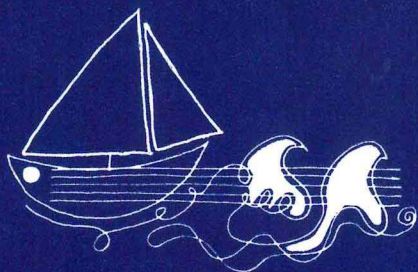


[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 20. Cuadernos de teoría y crítica musical, octubre de 1986, México: Conaculta, INBA, Cenedim



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



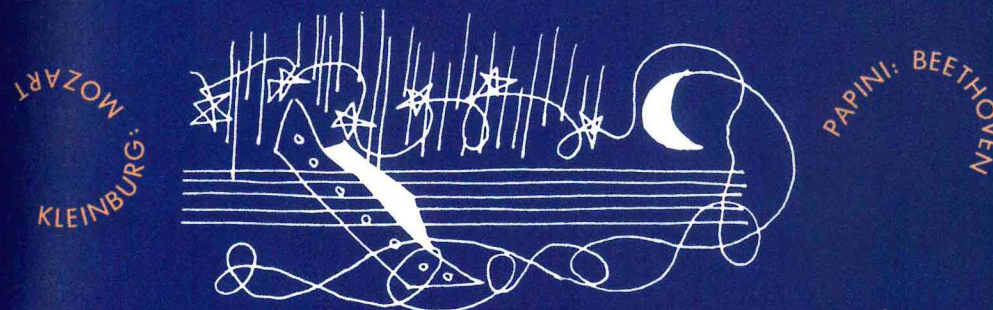
Instituto Nacional de Bellas Artes



# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

UNA CARTA INÉDITA DE FRIDA KAHLO A CARLOS CHÁVEZ  
POEMAS DE ÁLVARO MUTIS Y EDUARDO LIZALDE  
JOSÉ DE LA COLINA: LA ÚLTIMA MÚSICA DEL TITANIC  
ENTREVISTA A JAVIER ÁLVAREZ



PARKER: EL CONCIERTO PARA CELLO DE CHÁVEZ  
DIRIÉ: MARIO LAVISTA  
UN CUENTO DE DENIZ Y MÁS POESÍA: KOZER, LANGAGNE  
HILDA PAREDES: ELLIOTT CARTER  
NOTAS DE MELO, BRENNAN, HELGUERA, LA MUSA INEPTA SIGUE INSPIRANDO A XELIA  
POSTALES VENECIANAS DE RUBÉN M. CAMPOS  
DE ELÍAS: LA MÚSICA MEXICANA DEL SIGLO XX

ABRIL-JUNIO DE 1992



42



\$ 15,000

CONSEJO NACIONAL PARA LA  
CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Toyaf y de Teresa  
Presidencia

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  
DI FUSION

# **pauta**

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

CENIDIM  
DI FUSION

Vol. XI, abril, mayo, junio de 1992

## SUMARIO



Presentación	3	Giovanni Papini	
		Beethoven	46
Álvaro Mutis		José Kozer	
Escolio a las batallas de Ucello		Insonoro	54
evocadas por Arnaldo Coen	5		
BUZÓN DE PAUTA		Manuel de Elías	
● Carta inédita de Frida Kahlo		La creación musical en México	
a Carlos Chávez	6	durante el siglo XX	55
● Dos postales inéditas de		Robert Parker	
Rubén M. Campos	13	El Concierto para cello de Chávez:	
		perdido y hallado	66
José de la Colina		Gerardo Dirié	
La última música del Titanic	16	Reflejos de la noche de Mario Lavista.	
		Un análisis musical	78
Eduardo Lizalde		Hilda Paredes	
Cinco poemas	20	El concepto del tiempo en la música	
		de Elliott Carter	85
Lourdes Turrent		NOTAS SIN MÚSICA	
Entrevista a Javier Álvarez	24	Juan Vicente Melo	
		Perpetuidad de la palabra	100
Eduardo Langagne		Juan Arturo Brennan	
El contrabajo de Agustín Bernal	38	Libros	101
		Luis Ignacio Helguera	
Gerardo Deniz		Tartini, Kreisler, Félix Ayo	104
Literales	39		
Gerardo Kleinburg			
Exposiciones de un cuadro mozartiano	41		

Juan Arturo Brennan

Discos 107

Luis Ignacio Helguera

Granados 110

J.A.B./L.I.H.

LA MUSA INEPTA 112

COLABORADORES

117

Tercera de forros: Lección de música por

Carlos Chávez

Pautas marinas de Marina Graf.

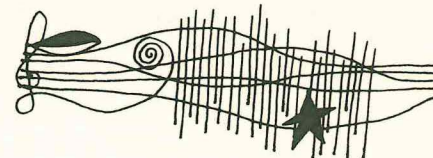
---

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

*Luvina, Juan Rulfo.*

---

## PRESENTACIÓN



Frida le escribe a su "cuatezón" Carlos una carta con diapositiva artística de sus adoloridos pies mientras Rubén M. Campos y su hija Berenice saludan a las palomas de Venecia y a los lectores del buzón de *Pauta* y José de la Colina nos hunde en las aguas más que venecianas submarinas de su espléndida prosa con todo y el Titanic, que se va a pique no al grito de todos a cubierta sino de a bailar todos y de música maestro y ritmo de fox-trot, en tanto Mutis combate bellamente en batallas y Lizalde espanta perros, gallos comunistas, gitanas, billares y ruidos con su palabra poderosa y Deniz fantasea sobre un Fausto literal y Kozer cose y canta más poesía y con la pluma toca Langagne el contrabajo.

Lo demás es música. A través de un ensayo poco conocido, Papini nos entrega una imagen ferviente de Beethoven, Kleinburg toma curioso dictado de un cuadro de la familia Mozart sobre los pentagramas del Concierto para dos pianos K.365 e Hilda Paredes se interna en los tiempos peculiares de la música de Elliott Carter, prácticamente desconocida en nuestro país. La música mexicana se despacha con cuchara grande, desde la recuperación del inconcluso Concierto para cello de Chávez, que Parker sigue y analiza como el mapa de un tesoro, o la mirada retrospectiva y al futuro que dirige Manuel de Elías a los compositores nacionales del siglo XX, hasta los conceptos del joven compositor Javier Álvarez sobre diversos aspectos del quehacer musical o el análisis que emprende Dirié del cuarteto de Lavista, a quien, bajo la consigna palindrómica de *Oír a Mario*, seguimos celebrando por los diez años en que ha hecho sonar *Pauta*, en compañía de nuestros lectores. Y

Juan Arturo Brennan

Discos 107

Luis Ignacio Helguera

Granados 110

J.A.B./L.I.H.

LA MUSA INEPTA 112

COLABORADORES

117

Tercera de forros: Lección de música por  
Carlos Chávez

Pautas marinas de Marina Graf.

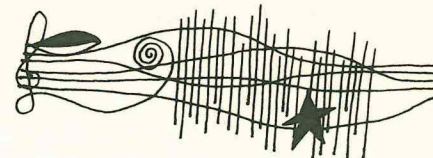
---

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

*Luvina*, Juan Rulfo.

---

## PRESENTACIÓN



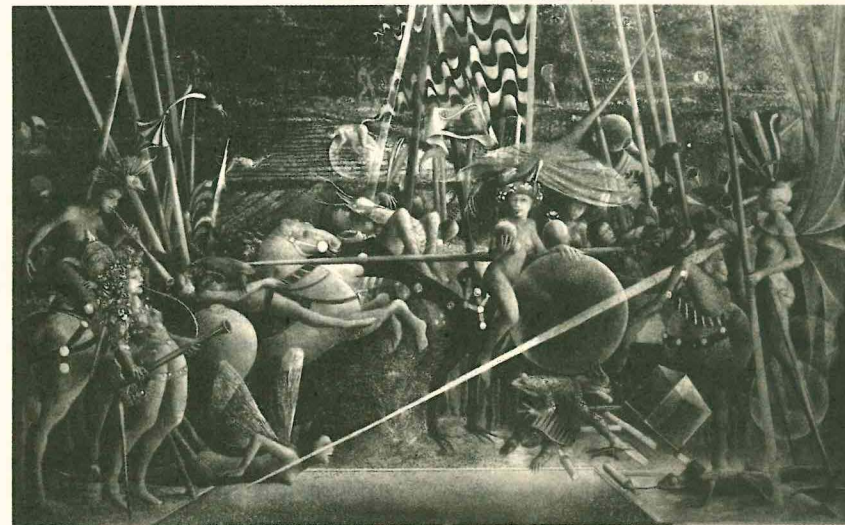
Frida le escribe a su "cuatezón" Carlos una carta con diapositiva artística de sus adoloridos pies mientras Rubén M. Campos y su hija Berenice saludan a las palomas de Venecia y a los lectores del buzón de *Pauta* y José de la Colina nos hunde en las aguas más que venecianas submarinas de su espléndida prosa con todo y el Titanic, que se va a pique no al grito de todos a cubierta sino de a bailar todos y de música maestro y ritmo de fox-trot, en tanto Mutis combate bellamente en batallas y Lizalde espanta perros, gallos comunistas, gitanas, billares y ruidos con su palabra poderosa y Deniz fantasea sobre un Fausto literal y Kozer cose y canta más poesía y con la pluma toca Langagne el contrabajo.

Lo demás es música. A través de un ensayo poco conocido, Papini nos entrega una imagen ferviente de Beethoven, Kleinburg toma curioso dictado de un cuadro de la familia Mozart sobre los pentagramas del Concierto para dos pianos K.365 e Hilda Paredes se interna en los tiempos peculiares de la música de Elliott Carter, prácticamente desconocida en nuestro país. La música mexicana se despacha con cuchara grande, desde la recuperación del inconcluso Concierto para cello de Chávez, que Parker sigue y analiza como el mapa de un tesoro, o la mirada retrospectiva y al futuro que dirige Manuel de Elías a los compositores nacionales del siglo XX, hasta los conceptos del joven compositor Javier Álvarez sobre diversos aspectos del quehacer musical o el análisis que emprende Dirié del cuarteto de Lavista, a quien, bajo la consigna palindrómica de *Oír a Mario*, seguimos celebrando por los diez años en que ha hecho sonar *Pauta*, en compañía de nuestros lectores. Y

qué mejor para animar el ambiente de la fiesta que las risotadas atonales y cínicas de nuestra obesa y rubicunda Musa inepta y que el regreso en un carro del Carnaval de Veracruz del Doctor Juan Vicente Melo, dermatólogo que nunca se queda en lo epidérmico y terapeuta indispensable de la música mexicana.

L.I.H.

Arnaldo Coen. *El anticipo del reencuentro*, 1990. Óleo/tela, 195 x 320 cm



ÁLVARO MUTIS  
ESCOLIO A LAS BATALLAS DE UCELLO  
EVOCADAS POR ARNALDO COEN\*

Escuchad la música con la que se entra a los dominios de la muerte militar, al campo de las armas que dicen su razón repartiendo por igual la tumba o la victoria y la ciega fiebre que enardece los cuerpos y ciega las criaturas para que cumplan con su oficio de milicia que todo lo arrasa al paso de las cabalgaduras y con el trabajo incesante de las lanzas. Orad por nosotros, prestad atención a estos cobres que han de perpetuar nuestra memoria.

\* Cuarto poema, inédito, de una serie de doce.



## CARTA INÉDITA DE FRIDA KAHLO A CARLOS CHÁVEZ



*Querido Mario:*

*Te envío, como te prometí, la carta de Frida Kahlo a Carlos Chávez que, por misteriosa e inexplicable desaparición, no figuró en el original entregado al Fondo de Cultura Económica, y resultó por lo tanto excluida del Epistolario selecto de Carlos Chávez, publicado por esa editorial.*

*No dudo que su inclusión ahora en Pauta será delicia de sus lectores.  
Con saludos afectuosos, tu amiga,*

*Gloria Carmona  
México, D. F., a 28 de febrero de 1992.*

*Nóta de la redacción*

Se han respetado en la transcripción las faltas de ortografía y demás peculiaridades de escritura de Frida Kahlo, pues creemos que reflejan la personalidad de la artista.

Querido cuatezón,

Diego me pide que te conteste porque él está malo de los ojos y le cansa escribir.

En primer lugar: Gracias por tus saludos y recuerdos para mí=. Ahora va la contestada a tus proposiciones para Diego. Dice que por tratarse de ti acepta hacer los dibujos en cien dólares cada uno, pues en general es la tercera parte de lo que pagan los gringachos por tales trabajos, pero que siendo *tu* libro, los hará en cien "del águila" cada uno.

Que del H.P. va a hacer lo que tú le dices (el caballo y el acumulador) pero que quisiera que para "Antígona" le sugirieras algunas cosas para la carátula. Creo que todos los detalles de tamaño etc. se los mandaste, así es que ya no habrá necesidad de nada más y se pondrá a hacerlos en cuanto se mejore de sus ojos. No sabes como te envidio pues quisiera yo estar en los lejanos Nueva Yores en vez de estar en este pinche y jodido México tan chocante, pero a ver si un día de estos voy a dar con mis huesos hasta allá.

La situación política acá se ha puesto de un "suave" subido, y el congreso de unificación obrera resultó pura sombrilla con Lombardo a la cabeza. Si hay "fregadazos" tendrás que proceder al regrese faláz y dedicarte a dirigir una muy "peculiar orchestra" con cañones y tronadizo de cuetería, pero por ahora puedes estar tranquilo pues no llega todavía el tiempo de los chingadazos.

Leí en el periódico que dirigirías la orquesta de Philadelphia y me dio hartos gusto. Te echaron hartas flores en the paper here, ya los conoces, apenas te vas eres la maravilla del siglo, y cuando te tienen aquí ya les anda por echar frijoles a estos jijos de la ... recién casada.

Chismarajos que te interesen de por estos lugares no hay en gran cantidad, y los que hay te los diré cuando llegues.

Te vendo el papel en que te escribo ésta poderosa misiva, haz de creer que es del común, pero retira tus pensamientos pues no es tal, simplemente no encontré papel *decente* y preferí que pronto recibas respuesta a tu carta pues de otro modo la dilación iba a ser buten de larga.

Siento que los de Detroit se hayan rajado como las ollas, pero de todos modos creo que en New York te ha ido bien ¿no?

Oye cuate, te voy a pedir un favor muy grande, si me los puedes hacer los haces y si no pos te rajas, pero procura poder. Quiero que en un ratito libre que tengas (cosa buten de difícil) busques a unas gentes que te voy a decir aquí, y las saludes de mi parte. Son buenas riatas y cuatezones míos.

# 1. Hablale por teléfono a Bertran y Ella Wolfe y díles que les mando hartos besos —Phone: Nevins 8-3062— los encuentras en domingo o temprano en la mañana.

# 2. Hablale por tilinfano a: Jeanne de Lanux Phone: Chelsea 2-8280. (díle que le mando besos y que quiero saber como está ella Pierre y Bikou.

# 3. Hablale al Dr. *Albert Claude*. Rockefeller Institute. Phone: Regent 4 8000 —Díle que Diego y yo le mandamos muchos saludos y que de mi parte reciba un beso y



Rosa Covarrubias, Carlos Chávez y Frida Kahlo.

le dé 500 a Joy su señora y que son puras músicas de saxofón porque ni siquiera me han avisado que ya tuvieron un chilpayate que no la frieguen y que me manden un retratito del infante.

# 4. Saludame a toda la gente que se te dé la gana y comprame en 5 and 10c Store dos libritos de direcciones pues el mío ya está rete viejito.

Se me olvidaba platicarte que ya me operaron de la pata. Ahora me quedó una pata larga y otra corta [dibujo] pues me tumbaron cinco falanges, una de cada dedo, pero siquiera ya puedo andar mejor. Dos meses me abenté jodida en una silla pero ahora ya estoy gira otra vez.

Es todo lo que puedo contarte por ahora, pero si me escribes te cuento más.

Portate bien, General, andate por la sombra y cuidate de los fríos juertes.

Diego te manda un poderoso abrazo y yo hartos —

tu cuate

Frieda.

- 1 -

Febrero 28 de 1936.

Querido cuatezón,

Diego me pide que te conteste porque él está malo de los ojos y le causa escribir.

En primer lugar: gracias por tus saludos y recuerdos para mí =.

Ahora va la contestada a tus proposiciones para Diego. Dice que por tratarse de ti acepta hacer los dibujos en cien dólares cada uno, pues en general es la Tercera parte de lo que pagan los gringachos por tales trabajos, pero que siendo tu libro, los hará en cien "del águila" cada uno.

Que del H.P. va a hacer lo que tú le dices (el caballo y el acumulador) pero que quisiera que para "Antígona" le sugieras algunas cosas para la carátula. Creo que todos los detalles de tamaño etc, se los mandaste, así es que ya no habrá necesidad de nada más y se pondrá a hacerlos en cuanto se mejore de sus ojos.

No sabes como te envidio pues quisiera yo estar en los lejanos Nueva York en vez de estar en este pinche y jodido México tan chocante, pero a ver si un

día de esto voy a dar con mis huesos hasta allá.

La situación política acá se ha puesto de un "suave" subido, y el congreso de unificación obrera resulte pura "sombilla con Lombardo a la cabeza. Si hay "fregadosos" tendrás que proceder al regreso faldas, y dedicarte a dirigir una "muy peculiar orquesta" con cañones y tronadizo de eutería, pero por ahora puedes estar tranquilo pues no llega todavía el tiempo de los chingadazos. Leí en el periódico que dirigirías la orquesta de Philadelphia y me dio' harto gusto. Te echaron tantas flores en the paper here, ya los conoces, apenas te vas eres la maravilla del siglo, y cuando te tienen aquí ya les anda por echar frijoles a estos jijos de la ... recién casada.

Chismarajos que te interesen de por estos lugares no hay en gran cantidad, y lo que hay te lo diré cuando llegues.

Te vendo el papel en el que te escribo esta poderosa misiva, haz de creer que es del común, pero misteria tus pensamientos pues no es + lamente no encuentre

papel decente y preferí que pronto recibieras respuesta a tu carta pues de otro modo la dilación iba a ser buten de larga.

Siento que los de Detroit se hayan rajado como las ollas, pero de todos modos creo que en New York te ha ido bien ¿no?

Oye cuete, te voy a pedir un favor muy grande, si me los puedes hacer lo haces, y si no pos te rajas, pero procura poder. Quiero que en un ratito libre que tengas (cosa buten de difícil) busques a unas gentes que te voy a decir aquí, y las saludes de mi parte. Son buenas riatas y cuatezones misos.

#1. - Hablale por teléfono a Bertram y Ella Wolfe y dile que les mando ha. tor besos - Phone: Nevins 8-3062 - los encuentras en domingo o temprano en la mañana.


#2. Hablale por teléfono a: Jeanne de Ramus Phone: Chelsea 2-8280. (Dile que le mando besos y que quiero saber como está ella Pierre y Bikou.

#3. Hablale al Dr Albert Claude. Rockefeller Institute. Phone: Regent 48000 - Dile que

- 4 -

Diego y yo le mandamos muchos saludos y que de mi parte reciba un beso y le di 500 a Toy su señora y que son pocas músicas de saxofón porque ni siquiera me han avisado que ya tuvieron un chilpayate que no la fríen y me me manden un retratito del infante.

# 4.- Saludame a toda la gente que se te dé la gana y comprame en 5 and 10¢ store dos libritos de direcciones pues el mío ya está rete viejo.

Se me olvidaba platicarte que ya me operaron de la pata. Ahora me quedo una pata larga y la otra corta  pues me tumbaron cinco falanges, una de cada dedo, pero si quiera ya puedo andar mejor. Dos meses me acaban fodiendo en una silla pero ahora ya estoy girando otra vez.

Es todo lo que puedo contarte por ahora, pero si me escribes te cuento más.  
Portate bien, General, andate por la sombra y cuidate de los frios fuertes.  
Diego te manda un poderoso abrazo y yo hartos - tu cuatré Fredy

## VENECIANAS

DOS POSTALES INÉDITAS\*



Señor Agustín Loera y Chávez.  
Venezia, 23 julio 1920.

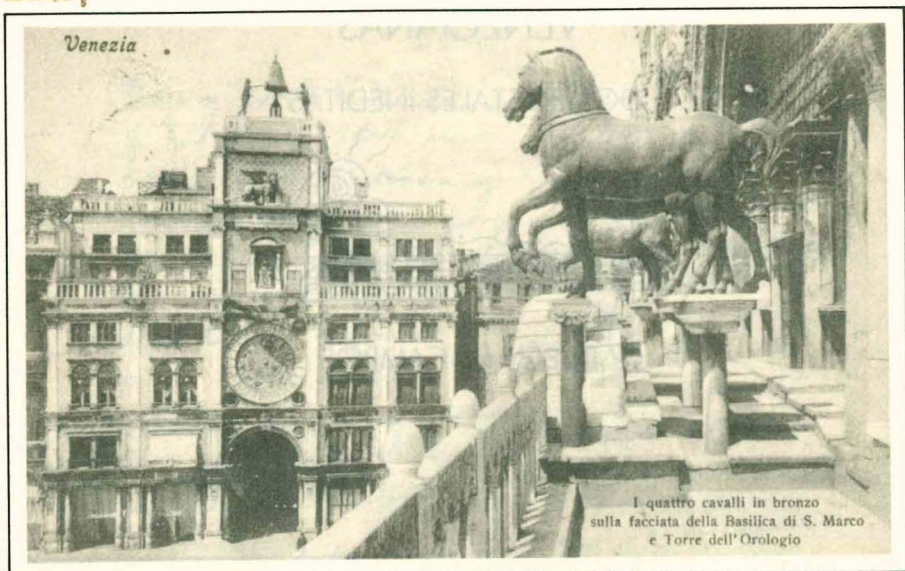
Desde la ciudad de los mosaicos divinos que aun sobrepaja en esplendor a todas las ciudades, lo saludo con mi afecto de siempre y deseo que un día venga a ver el alma del Adriático.

Rubén M. Campos

Venezia, 23 julio 1920  
Desde la ciudad de los mosaicos divinos que aun sobrepaja en esplendor a todas las ciudades, lo saludo con mi afecto de siempre y deseo que un día venga a ver el alma del Adriático.  
so V. Z. Venezia Rubén M. Campos

Fascimil de una tarjeta postal de Rubén M. Campos.

\* Cortesía de Verónica Loera y Chávez. Estas tarjetas postales formarán parte de un libro de materiales iconográficos de la Editorial Cúltura.



Los caballos de San Marcos.

Para Agustín Loera y Chávez.  
(Sin fecha).

En Venezia, ante San Marcos, aún protegido contra el bombardeo aéreo de los Hunos, y entre las palomas que vinieron a saludar a mi hija Berenice, y de paso a mí.

Rubén M. Campos

Facsímil de tarjeta postal  
de Rubén M. Campos.

Para Agustín Loera y  
Chávez.

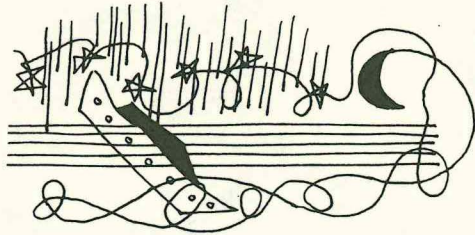
En Venezia, ante San  
Marcos, aún protegido  
contra el bombardeo  
aéreo de los Hunos, y  
entre las palomas que  
vinieron a saludar a mi  
hija Berenice, y de paso a  
mí.

Rubén M. Campos



Rubén M. Campos con su hija Berenice en Venecia. Tarjeta postal.

## LA ÚLTIMA MÚSICA DEL TITANIC



JOSÉ DE LA COLINA

*La musique souvent me prend comme une mer!*

.....  
*Je sens vibrer en moi toutes les passions  
D'un vaisseau qui souffre*

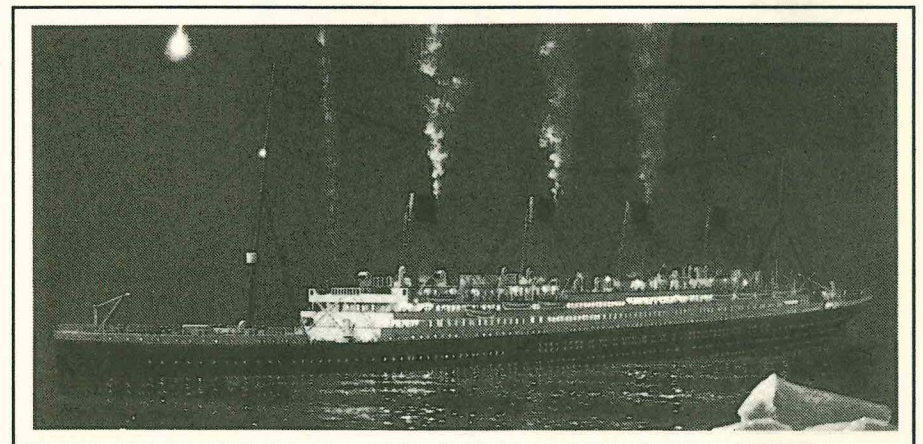
(Baudelaire)

Poco antes de la medianoche, entre el 14 y el 15 de abril de 1912, en su primer viaje y en el quinto día de navegar por el Atlántico desde Southampton Inglaterra a Nueva York Estados Unidos de Norteamérica, el RMS Titanic, el mayor y más lujoso de los buques de pasajeros, un babilónico gran hotel sobre el agua, inhundible según los expertos, cargado de dos mil doscientas personas (aristócratas, multimillonarios, gente de clase media, obreros emigrantes, marinos, maquinistas, personal de servicio, fogoneeros), recibió un lateral y deslizado impacto de un iceberg súbitamente aparecido que antes de alejarse le desgarró las planchas metálicas del costado de estribor con un ruido que los tripulantes y pasajeros describirían como un débil rechinar o el rodar de un millar de canicas o el rasgarse de una pieza de seda o el roce de un dedo gigantesco por el recubrimiento metálico del barco, pero que los maquinistas y fogoneros sintieron como la explosión de una inmensa arma de fuego, como el rugido del trueno o el zumbido de un potente chorro de agua helada, y, tras una sacudida que despertó a unos pocos pasajeros,

el barco se detuvo en el que sería el último punto de su trayecto horizontal y sobreacuático, 41° 46'N, 50° 14'O, e inmediatamente el capitán Edward J. Smith, que había gozado esa misma noche de una fiesta dada en su honor por algunos de los más distinguidos viajeros, en la cual bailó tal vez un vals con la bellísima y parlanchina condesa de Rothes,

el blanquibarbado y digno capitán Smith, cuyo imponente porte no respondía a la trivialidad de su apellido, y que llegado a los 62 años de edad tenía ya decidido coronar su larga y eficiente carrera en la compañía marítima White Star retirándose tras ese afamado viaje en el suntuoso barco que consideraba tan invulnerable como para haber desdeñado a lo largo del día no menos de siete mensajes telegráficos de otros barcos acerca de la abundancia de icebergs en la zona, comprendió que el Titanic no tardaría en hundirse sino dos horas cuando mucho, de modo que había que mantenerlo a flote el mayor tiempo posible, disponer la evacuación ordenada de los pasajeros en botes salvavidas que, en conjunto, sólo eran capaces para poco más de la mitad de quienes iban a bordo, y resignarse a perecer con su embarcación según la tradición de la marina, y no de cualquier marina, sino la marina señora de los mares, la del cantado lema Rule Britannia, Britannia Rule the Seas, oigan ustedes esa canción dentro del cráneo del capitán Smith, si ese cráneo está en alguna parte, oigan luego al capitán Smith ordenar a telegrafistas y coheteros la emisión de mensajes en petición de socorro, aconsejar a la tripulación: "Comportaros como súbditos de Su Majestad Británica", y

entre otras medidas rápidamente tomadas para evitar el pánico de los pasajeros que empezaban a subir a cubierta, la mayoría arrancados al sueño, muchos sin poder creer o entender lo que sucedía, algunos todavía con la copa en la mano porque habían alargado los toasts en el salón parisién, otros más jugando a arrojar los trozos de hielo que dejó el taimado iceberg antes de seguir su ignoto destino en la noche, unos pocos temblando ya ante el silbar y rugir del vapor desde la sección de calderas, y ante la paulatina inclinación de la proa, el capitán Smith hizo llamar a los miembros de la banda musical del Titanic, que esa misma noche habían tocado valeses, polkas, romanzas, tangos, cakewalks, ragtimes en la fiesta al capitán y que, conocedores ahora de la situación, recomenzaron la música, quince minutos después de medianoche, en el mismo salón de primera clase y luego pasaron a la entrada de la cubierta de botes y cerca de la escalera principal, así que



El Titanic.

mientras los demás pasajeros corrían, se amontonaban, tropezaban, se abrazaban, se ponían los chalecos salvavidas en aquella cubierta, e intentaban meterse a los insuficientes botes de salvamento, allí estaban aquellos siete músicos de los que, lo siento, sólo puedo dar el nombre de su director, Wallace Hartley, porque el único documento gráfico que de ellos he visto es un conjunto de ovals fotos, que un libro reproduce en tamaño tan mezquino que, si bien los rostros pueden distinguirse, dos con bigotes, dos con sombrero (de copa uno de ellos), ninguno viejo e incluso uno con aspecto de muchacho, en cambio quedan minúsculos e ilegibles sus nombres y la especificación de los instrumentos que tocaban, y únicamente en una de las imágenes la mano del retratado descansa sobre el mango y las cuerdas de un violonchelo, por lo cual queda suponer, hasta nuevos datos, que la orquesta estaba formada como cualquiera de su tipo y época, digamos con un pequeño piano trasladable, un saxofón, o flauta o clarinete, un violín y un chelo, más acaso un banjo o ukelele para el ragtime, no sé si una batería de percusión, no sé, lo único que habría sobrevivido a la disolución y corrosión en el fondo del mar sería algún instrumento metálico, y cuando los esparcidos restos del Titanic y el barco mismo fueron hallados por el equipo de Robert D. Ballard en 1985, setenta y tres años después, no se halló nada parecido a un instrumento musical, aunque sí se encontraran botellas de vino y champagne milagrosamente intactas, y aun con corcho, y una cabeza de muñeca y hasta zapatos y botas,

y tampoco sé ni nadie sabe, porque los testimonios de los sobrevivientes no concuerdan, qué género de piezas tocaban los siete músicos, se habla sólo de "melodías animadas", "miscelánea musical alegre", "ritmos vivaces y muy sincopados", "ragtime", en fin, yo



Las escaleras del barco.

sólo me atrevo a suponer que hacia el final, que les llegó hacia las dos horas y quince minutos de la madrugada del lunes 15 de abril, ya sumergida la proa, el puente barrido y hundido por el agua, apretujados en la popa la mayor parte de los 1500 pasajeros que no tuvieron lugar en los botes, y cuando el capitán Smith habría dicho que desde ese momento cada uno debía valerse por sí mismo, y cuando el sacerdote Thomas Byles estaba apresuradamente oyendo confesiones y dando absoluciones, tal vez los siete valientes músicos tocaron alguna pieza religiosa o el God Save the King o alguna de las solemnes cuatro marchas militares escritas entre 1901 y 1907 por Edward Elgar bajo el título Pomp and Circumstance, a decir verdad lo que imaginariamente oigo cuando imaginariamente veo los últimos minutos de vida en el Titanic es la más conocida de esas marchas del brahmsiano Elgar, siento su altivo y robusto tempo, veo a los siete hombres de pie, vestidos de etiqueta, muy juntos, en estrecho círculo, tratando de diluir su miedo aplicándose concentrada, amorosa, profesionalmente, a emitir su música, casi se diría aislados del caos, el torbellino, el griterío de la gente que pasa corriendo, empujándose, atropellándose, llorando, en torno a ellos, esos siete aparentemente impasibles anglosajones que, sabiendo ya inútil cualquier esfuerzo por salvar el barco, por intentar salvarse ellos mismos, ponen su pundonor técnico, su orgullo de artistas, cualquiera que haya sido su categoría musical, en dar un sonido perfecto, llevar bien el tempo, no soltar notas falsas, en lograr en fin lo que seguramente, aunque nadie sino ellos lo advierta, es la mejor performance de sus vidas, quizá cada uno permitiéndose una parte de solo entre partes de tutti, mientras el agua ya les moja los pies y es difícil mantener el equilibrio pues la cubierta ya tiene una inclinación de casi cuarenta y cinco grados, y de pronto

los interrumpe y silencia el gran estruendo de calderas que estallan, y luego el parpadeo y súbito apagarse de todas las luces, y la sacudida de la popa al partirse y desprenderse del resto del buque, y finalmente sueltan los instrumentos o se aferran a ellos, todo se abalanza verticalmente, todo se sumerge en las ávidas, oscuras, feroces aguas, y nuestros siete (in)mortales músicos se ahogan y son arrastrados al fondo del océano, allá abajo, a cuatro kilómetros de profundidad, de silencio, de no música, donde yacieron desde entonces convirtiéndose como diría Shakespeare en algo rich and strange antes de que el mar corrompiese y disolviera sus esqueletos y sus cráneos, ay, pobres Yoricks.

El director de la orquesta, Wallace Hartley, en el centro, rodeado por sus músicos.



EDUARDO LIZALDE

CINCO POEMAS\*

LANCE BOHEMIO

Una bruja gitana me maldice en su jerga,  
porque no dejo que me lea la mano,  
en una calle de la antigua Granada.  
Percibe en mí algún aire desertor de agareno,  
de zíngaro converso, de torero en declive,  
y vuelve a maldecirme en voz muy torva,  
trazando al aire signos de enconada belleza.  
Sin comprender su arcaico rumánicoandaluz,  
su alentejanogranadino,  
yo le miento la madre en mexicano castilla,  
con miedo, para exorcizarla,  
para aminorar los inminentes daños  
de esas maldiciones, que si vienen de un alma  
poderosa, miserable y perversa,  
son, decía Rigoletto, irreparables.

PLAZA DE PUEBLO

*I am the king of the pool.*  
John Berryman. *Dream songs.*

Frente al estanque silencioso,  
rodeado por los verdes modernistas  
de una fronda negruzca,  
todo es nocturna quietud.  
Y no hay para arrullar a los durmientes  
sino ese triste solo de carambola  
que a diario juega el loco del lugar.

LADRA UN PERRO

¿El perro está ladrando a mi conciencia,  
a mi dios en conciencia,  
como a una luna de inminencia hermosa?  
Juan Ramón. *Animal de Fondo*

El ruido es sordo.  
Se tolera a sí mismo como ese perro histérico  
que ladra contra el mundo y sus sombras,  
contra la oscura, enorme noche entera.  
—El angélico Adán era silente.

El ruido es este perro que disputa  
imaginarios territorios a invasores supuestos;  
que nos ensordece con su rabia impotente,  
su miedo niño, su prisión precaria.  
Todo es ruido.

La cantina, las copas, los malos cantadores,  
la radio loca, los automóviles del centro.  
El ruido es un gran perro como el del vecino,  
un Kipnis, un Talvela,  
un gran bajo profundo de omitidos armónicos.

Cosa perro es el ruido.  
Nadie ha de matarlo.  
Sólo queda un recurso: hacer más ruido,  
mejor ruido.  
de marxismo-leninismo  
para agitar mejor al gallinero.

## EL GALLO

Canta, pasea,  
goza de sus gallinas,  
pica el maíz sabroso,  
canta orondo y pasea.

Y como no lo meten a la olla,  
por duro, por calloso y por prolífico  
—también por cantador, bueno es decirlo—,  
se pone a leer textos  
de marxismo-leninismo  
para agitar mejor al gallinero.

## KINDERLAND

Con una línea de Manzanero y otra de Groth.  
(La música ideal sería la de Brahms: opus  
63, lied no. 8).

Cuando era niño y no soñaba en recorrer de nuevo  
—contra el espejo resistente, y para qué si ya lo estaba haciendo  
con desagrado entonces—,  
el amado camino de la infancia  
(Der lieben Weg —yo creo— sum Kinderland),  
no se me hubiera ocurrido que la gente se muere,  
y que no sólo se mueren los vecinos, los paseantes,  
las estrellas de cine, sino que uno se muere.  
Uno comprende al fin que nada puede hacerse,  
que el ritmo cuatro y ocho o seis  
no es fácil de romper ni de medir.  
Que uno podría, pongamos por ejemplo,

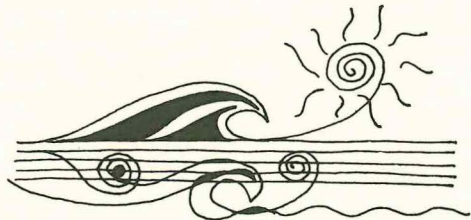
con cierta aplicación tranquila,  
si hubiera tiempo, si hubiera tiempo, si hubiera tiempo,  
el tiempo que gastamos por lo menos  
en repetir las cosas y aprenderlas.  
Nacemos dioses, pero tenemos que entenderlo,  
y el tiempo que tenemos para el largo aprendizaje  
no basta para el tránsito vital.  
Seríamos dioses, en verdad,  
con algo más de tiempo para repensar el mundo.  
¿Cuántos árboles tontos que su propia madera  
no sabrían modelar, viven tres siglos?  
Hay lerdos elefantes centenarios,  
hubo reptiles con cerebros de mosca  
que partieron el pastel de sus quinientos.

Si pudiéramos hoy volver al mundo, a la materia  
del niño que reposa al fondo de nuestro viejo cuerpo,  
hacia el pasado, por nuestras entrañas,  
a la tierra inicial  
(no por amor a nuestra madre, muera Edipo,  
sino por nosotros), si pudiéramos...

Vuelve siempre a decirse: nuestro estigma central es el regreso  
porque también —puede haber trampa en estas cosas—  
es el único sendero, único rumbo, dirección, sentido  
verdaderamente vedado para todos.

\* Poemas inéditos del libro *Bitácora del sedentario*, que publicará el Fondo de Cultura Económica.

## UN PANORAMA DE LA MÚSICA DESDE GRAN BRETAÑA



ENTREVISTA AL COMPOSITOR JAVIER ÁLVAREZ

LOURDES TURRENT

Javier Álvarez nació en la ciudad de México en 1956. Estudió las carreras de clarinete y composición, y se graduó en el Conservatorio Nacional de Música en 1979. En 1980 se trasladó a los Estados Unidos, donde realizó estudios de maestría en la Universidad de Wisconsin en Milwaukee. Desde 1981 vive en Londres, Inglaterra, donde hizo estudios de composición en el Royal College of Music, graduándose en 1982 con honores. En la actualidad dedica su tiempo a la composición y a la investigación en tecnología musical y computadoras. Desde su llegada a la Gran Bretaña sus actividades han abarcado la producción y la interpretación de conciertos, y la composición de música para conciertos, cine, danza, televisión y video. Desde 1987 es maestro de composición y tecnología en el Royal College of Music y en Guildhall School of Music and Drama. Durante 1989-1990 fungió como presidente de Sonic Arts Network, la sociedad de música electroacústica de Gran Bretaña (antes conocida como EMAS).

En los últimos años el trabajo de Álvarez ha ganado un amplio reconocimiento internacional: ha recibido encargos, se han hecho interpretaciones y transmisiones por televisión y todas las radios europeas de sus obras por intérpretes destacados en Inglaterra, Francia, Suecia, Noruega, España, Estados Unidos y Latinoamérica. Su trabajo ha sido acreedor a numerosos premios, que incluyen menciones por Temazcal, Luz Caterpillar, y Acuerdos por diferencia en el Concurso Internacional de Música Experimental en Bourges, Francia. En 1987, su obra Papalotl (para piano y computadora) fue galardonada con el premio de la Federación Internacional de Música Electroacústica. Otras distinciones son la Beca Mendelssohn y becas del Consejo Británico. En 1986 le fue otorgada una bolsa de estudio por la Fundación Ralph Vaughan Williams para realizar trabajos de investigación en el IRCAM en Francia. En 1988 le fue otorgada la Beca Gemini, la distinción más alta para jóvenes compositores en el campo de la composición en Inglaterra.

Actualmente Álvarez trabaja en la composición de una ópera para la Compañía Nexus Opera que se estrenará en Londres en la primavera de 1992. Otros proyectos futuros incluyen obras para el Grupo de Música Experimental de Bourges y el Groupe de Recherche Musicale en Francia, para el New World Consort en Canadá y para la London Sinfonietta y el New London Chamber Choir en Gran Bretaña.

—Después de haber vivido diez años en Inglaterra y dedicarte a la composición y al magisterio, debes tener una idea bastante clara de las corrientes musicales del momento.

—Yo diría que por el momento hay cuatro. Una de ellas es la que se llama Nueva Complejidad, que viene de la tradición de Stockhausen, Boulez y que ahora tiene su máxima expresión en un compositor inglés, Brian Ferneough, que vive en Colonia, en Franco Donatoni, italiano y Salvatore Sciarrino. Ya sabes, esta corriente que viene desde Schoenberg, Webern y que, bueno, ha llegado a su máxima expresión con los compositores de hoy. Se le conoce como Nueva Complejidad porque reúne a una serie de compositores interesados en escribir una música múltiple para el ejecutante. Por ejemplo, al artista se le pide tocar sus notas y al mismo tiempo realizar tres o cuatro operaciones con el mismo instrumento, como leer métricamente varios sonidos a la vez, mientras se trabaja en otro pentagrama para la articulación, y otro más para las respiraciones. Para no hablar de las nuevas posiciones que debe buscar para lograr determinados efectos.

Se trata de una música muy compleja, mucha de la cual es buena, pero que se presta a una cantidad enorme de basura, que si bien es interesante como partitura, no logra resultados satisfactorios porque no se escucha ni la mitad de lo que está escrito. A esta sería limitación hay que agregar que muchos de los músicos interesados en esta corriente realizan una búsqueda más cercana a la lingüística que a la composición, es decir, que se preocupan más por la forma, la manera como teóricamente se pueden estructurar los sonidos más que por el resultado de esta combinación.

Como antítesis a esta corriente está el grupo de compositores que buscan la música más simplista. Influenciados por la obra minimalista de Steve Reich y Philip Glass. Me refiero a gentes como David Redford en Europa, que no están tan preocupados por la complejidad de la partitura sino por cómo suena. Buscan que el proceso musical sea suficientemente obvio para que cualquier persona, hasta la más ignorante, pueda captar lo que está ocurriendo. Estas dos corrientes de composición son como antítesis. Ahora bien, en medio de ellas hay una serie de posiciones más tenues. En este terreno se encuentra un grupo grande en Inglaterra que yo llamaría "los pastoraless". No están muy definidos en sus metas. Son excelentes orquestadores y buenos músicos, y a veces escriben más simple, a veces más complejo; a veces disonante, a veces consonante.

Una cuarta posición, sobre todo en Francia y otros países europeos como Escandinavia, lo forman un grupo de compositores interesados en utilizar la tecnología como parte de su creación musical. No me refiero sólo a la música electroacústica, sino a las personas que incorporan otros estilos, como por ejemplo la música pop o el rock o



Consejo para obtener dinero y poder encargar una obra. No para hacerle un favor al compositor, subrayo, sino para hacerse un favor ellos mismos, porque les interesa tocar la música de determinado compositor.

El estreno de una obra les va a favorecer tanto musicalmente, porque se trabaja música nueva, como porque atrae a un público que se interesa por los nuevos compositores.

Es decir que la forma de encargar obras está bien establecida. Por otro lado existe la radio: es otra de las instituciones que también encarga música. Y no sólo esto, sino que le da trabajo a los compositores porque los invitan como expertos a participar en diferentes proyectos musicales. Básicamente como artistas que pueden educar a otros músicos y por supuesto, como críticos. La radio en Europa está muy preocupada por la transmisión de música nueva. Pero no preocupada en el sentido de vamos a echarles una mano. Preocupada por aprovechar suficientemente a los artistas de hoy, para dar a conocer su música. Y hay una competencia real entre las radios europeas: Radio France, BBC, Radio Suecia, Radiodifusión Italiana, Radio Española; todos estos organismos están involucrados con los artistas de hoy. Todos tienen orquestas radiofónicas, así que son sus propias orquestas quienes tocan las piezas que se graban y se transmiten. Aún más, los propios compositores presentan sus obras o presentan las de otros colegas. Es decir, que hay un movimiento radiofónico bastante importante alrededor de la música.

Aparte de que la radio paga muy bien. Es decir, no sólo paga bien la música, sino los derechos de autor, cosa que en México se ha ido enterrando. A los compositores de música de concierto no se les paga el derecho de autor o se les paga muy poco o de hecho ni se menciona.

—*Vamos a profundizar. Los compositores tienen entrada al público a través del radio y de los grupos de música de cámara. ¿Qué entrada tienen a la música sinfónica?*

—Bastante. Y diría que todas las orquestas, la gran mayoría de las que se respetan, estrenan una obra en cada programa. Esto es un hecho definitivo e importante porque el público está habituado a escuchar y juzgar algo nuevo casi todo el tiempo. No hay programas especiales a los que nadie va para estrenar nueva música. Así que hay la posibilidad de comprar y tener éxito. Si una pieza obtiene el aplauso del público, va al siguiente festival, y puede suceder que a una orquesta se le invita, por ejemplo, exclusivamente a dar a conocer esa nueva pieza. En este sentido hay una verdadera demanda de la música nueva. Es algo similar a lo que pasa en México con la pintura contemporánea. La gente tiene verdadero interés por tener obra de artistas modernos y se siente orgullosa de que estén en sus casas. En Europa hay este orgullo por manejar la obra de los compositores que tienen prestigio.

—*Algo más. ¿Cómo repercute la obra de los compositores en la crítica, en las revistas y los textos sobre música?*

—Bueno, hay muchas revistas académicas para las cuales escriben muchos compositores o las cuales dirigen como editores en jefe. Particularmente hay una, *Contemporary Music*, que se distribuye por todos lados y que es una revista como *Pauta* en México, de teoría y crítica musical. Es una editora inglesa pero con distribución en EUA.

También los institutos de investigación musical publican revistas como el IRCAM en

París o en Italia, el Foro internacional. Y bueno, existe un movimiento bastante fuerte de críticos, científicos, y otras personas interesadas en la música, que colaboran con compositores para elaborar teorías, para presentar tesis, para generar locuras e ideas.

—*Bien. Se discute mucho alrededor del futuro de la orquesta. Se comenta que para que no se conviertan en piezas de museo, es conveniente alargar los días de ensayo para que los músicos tengan tiempo de asimilar la nueva música e interpretarla correctamente. ¿Qué opinión tienes sobre este punto? ¿Hay en Europa una discrepancia entre música para festivales y la programación normal de una orquesta?*

—Bueno, en México veo difícil que se altere el ritmo de ensayos y conciertos de las orquestas. Sobre todo porque la cultura de nuestro público en materia musical es muy deficiente. Es decir, yo creo que en México es una necesidad la orquesta tal como está. Yo diría que por un buen rato.

En Europa es diferente. Efectivamente ahí la orquesta se está volviendo un monstruo administrativamente hablando. No porque no se escriban obras para orquesta, no porque no sean rentables, sino porque, aunque sean rentables, son muy caras y hay muchos otros grupos artísticos que también están pujando porque su trabajo cuente con ese respaldo económico. Hay cantidad de grupos pequeños que son mucho más flexibles. Por ejemplo la London Sinfonietta, uno de los mejores conjuntos del mundo, porque la forman los mejores músicos que se pueden encontrar en Europa. Lo que se llama en Europa "high technique musician", músicos de primera línea. Muchos de ellos son compositores o si no, son políinstrumentistas o sea, lo mejor. Los más preparados. Bien. Esta orquesta es un conjunto flexible que igual se presenta con quince músicos, que como una orquesta sinfónica, que como un dúo de piano y flauta. Y sigue siendo el mismo conjunto. Es un grupo que se presenta con artistas que pueden contratarse libremente pero que funcionan dentro de una orquesta que se adecúa a las necesidades de la música que se va a tocar. Esta orquesta, en particular, solamente toca clásicos del siglo XX y música moderna. Ahora veamos un ejemplo más. Existe el Ensemble Contemporáneo en París, que igualmente es una orquesta y un conjunto flexible. Por otro lado, si tú ves orquestas como la Filarmonía de Londres o la Sinfónica de Londres o la Orquesta de París, son orquestas institucionales que hay que administrar y siempre tocan en el mismo lugar.

—*¿Cómo ha respondido el público a estos dos tipos de conjuntos?*

—Bueno, el público es bastante y hay para todo. Siempre que se interpreten programas populares el público va, como en cualquier lugar del mundo. Pero ahora se empieza a notar más y más que los conciertos para las orquestas no interesan si es algo muy oído. La gente quiere algo nuevo que verdaderamente le llame la atención o que la sorprenda. Nadie se muere por la Obertura 1812 o la Quinta, de Tchaikovsky. Por eso las orquestas se están volviendo más versátiles o flexibles, para poder subsistir. En Inglaterra esto es diferente porque ningún músico, toque donde toque, está bajo contrato, es decir, que aunque alguien haya trabajado veinticinco años con la Filarmonía de Londres, se le paga por servicio. Esto permite que la competencia entre los músicos sea muy alta y que siempre estén surgiendo los jóvenes. No hay plazas ni nada de esto. En este sentido el movimiento de músicos es más vivo.



Javier Álvarez.

—Bueno en México esto no es así. Aquí la profesión de músico de orquesta es un poco la de los tiempos clásicos en que el artista era un empleado y se le contrataba para hacer un trabajo de planta, igual que como se hace para el escritorio.

—Yo creo que los músicos que no tienen el nivel solista están sujetos a este tipo de trabajo y tienen que conocer a fondo la música de orquesta. Por ejemplo de Beethoven. Porque de otra manera no pueden ofrecer sus servicios a nadie. Pero, para volver al tema de la orquesta, yo creo que sí va a desaparecer, en tanto que administrativamente implica un gran problema. Seguramente se volverán orquestas-escuelas, creo que fungirán un papel más didáctico. El mercado no es suficientemente grande para justificar su existencia, ni siquiera en Europa. Ya ahí se empieza a ver la desintegración de orquestas porque a la gente ya no le interesan como antes. Hay otros grupos que tienen mucho más que decir.

—Bueno, ya que estamos hablando de la nueva orquesta, ¿por qué no hablamos de un género que también se apoya en ella y sufre de gigantismo: me refiero a la ópera?

—Esto es muy importante. En realidad hay un nuevo interés por este género. En parte por una necesidad de incursionar en una nueva forma de expresión cercana al teatro, y en parte porque la tecnología ha traído esta cuestión interdisciplinaria, entre compositores y gente de teatro, actores, directores. La televisión también ha traído un interés por la ópera. Ahora, una ópera entendida como un género cercano al teatro musical. No ópera para un teatro gigantesco y una gran orquesta, sino más bien ópera de cámara. Ópera transportable. Que se puede llevar de escuela en escuela o de teatro en teatro. Un género más cercano a un circo o a la compañía de teatro antiguo. Ha surgido así por muchas razones. Es más fácil de administrar. Es más fácil encontrar el dinero para hacer la producción. Es más sencillo conseguir varios elencos que canten la misma pieza.

Pero la orquesta. La orquesta como institución musical, para nada. Sólo las grandes casas como Covent Garden o la Ópera de París o como la Casa de Ópera en Berlín que están preocupados por unir a la orquesta con el canto y la actuación, pero básicamente por darle un sentido a su casa. Para que sobrevivan estos teatros enormes que tienen mil necesidades. Pero, hay que subrayar que aún estas casas tienen importantes programas para promover ópera nueva para pequeños conjuntos. Sobre todo porque estos espectáculos pueden atraer a un público más amplio y porque es más barato montarlas. Es más viable.

—¿Y cuál es tu posición en relación con la nueva ópera?

—A mí, en este momento me interesa sobremanera la ópera. Estoy escribiendo una, intentando sintetizar todo lo que hasta hoy he desarrollado técnicamente. Claro, no sé si lo logre. El proyecto incluye una orquesta muy pequeña de cinco músicos, cuatro cantantes y, aparte, una orquesta de sintetizadores y computadoras como parte de la producción. Este proyecto, como dije antes, responde a la necesidad de hacer óperas transportables.

—En relación con el libreto, ¿en quién te apoyaste para desarrollar la obra?

—Pues así como hay compositores jóvenes, hay gente de teatro, interesada en escribir este tipo de obras. En mi caso, la libretista es una australiana que se llama Robin

Archer. Siempre ha tenido interés en la ópera, es directora de teatro y de cine, aparte es cantante. Ella me escribió este libreto en inglés. Espero poder traducirlo al español y presentarlo aquí, si hay interés.

—¿Y cómo resolverías el problema de la lengua? Un texto en otro idioma implica un movimiento musical en función de las palabras. Traducirlo te obligaría a reescribir la pieza.

—Pues hay que readaptarlo. Casi volver a recomponer. Pero estaría dispuesto a trabajar la obra varias veces si hubiera interés por ella.

Pero también pienso escribir otra en español, ya que el español se está convirtiendo en una lengua internacional, por eso muchos compositores escriben textos en su lengua materna.

—Siguiendo con la ópera, es obvio que el interés de Lavista y Catán por escribir ópera está respondiendo a esta inquietud mundial por el género.

—Claro, no es extraño que estos compositores, a estas alturas de su vida, deseen tener éxito en este género. La ópera es para un compositor el proyecto más ambicioso, porque integra todo, y aparte, lo pone como profesionalista a prueba. Porque en la ópera, o en cualquier música dramática, finalmente el drama lo lleva la música. En este sentido lograr una música que lleve mensaje es muy importante para un compositor.

—En cuanto a tu propio lenguaje, ¿cómo concibes musicalmente a tus personajes operísticos?

—Bueno, hay muchas maneras. La tonalidad es tan sólo una de ellas. Puedo pensar en el timbre, el ritmo, en fin, hay muchas maneras de caracterizar la música y darle un sentido distinto. Por ejemplo, la música de los chamulas está compuesta sobre un acorde, a lo más dos, y a pesar de eso cantan canciones durante 24 horas y cada pasaje tiene su propio sentido. Es más bien una cuestión de meta. Cualquiera que sea el estilo, o la técnica de composición de cada compositor, finalmente en la ópera lo que importa es que la música tenga el poder dramático para hacerle entender al escucha lo que está sucediendo, aunque el oyente no entienda necesariamente las palabras; a fin de cuentas el texto no es tan importante.

Para ponerlo de una manera casi simplista: si algo está sucediendo en la escena, por ejemplo algo triste, la música tiene que decirlo. No sé cómo lo logran. Hacerlo efectivamente es un reto que yo me planteo a mí mismo. Claro, tengo experiencia y tengo ideas, pero debo lograr que la música lleve el drama. Esa es la diferencia entre la ópera y otras formas de música dramática. Ni en el teatro, ni en el cine, la música lleva el drama, son las palabras. Yo aspiro, como otros muchos, a componer una ópera en que ambos elementos, música y palabra, tengan la misma fuerza. O que la dinámica resultante de las dos cosas sea también dramática. Para mí éste es el gran problema de la ópera. Ahora, yo no creo que tenga nada que ver con la cuestión del lenguaje. Obviamente está muy relacionado a nivel técnico, pero a nivel dramático poco importa si la melodía tiene un centro tonal o no, volviendo a lo de la tonalidad. Hay que escuchar *Lulu* o a *Wozzek*. Es muy difícil saber si están o no ancladas sobre una área tonal, pero lo que sí es fundamental, es que hay una línea melódica que parece un contorno dramático que es reminiscente y te hace recordar algo, o te conmueve.

—Bueno la finalidad de esta pregunta es, ¿cómo logra el compositor que el mensaje sea coherente para el escucha, o incoherente si esto es lo que el texto pide?

—Bueno, con una pregunta así hay que tener cuidado. Porque ¿de qué escucha estamos hablando?

—Del que sea. Parte del problema de la música contemporánea es que el resultado de tantas búsquedas es, para no decir feo o molesto, absolutamente incoherente. No es por la atonalidad, sino porque es una masa sonora que no va a ningún lado.

—Bueno, vamos a ponerlo así. Si tú en la ópera tienes cuatro o cinco cosas que suceden al mismo tiempo, para cualquier escucha normal es muy difícil procesar la información. Mucha música contemporánea de los setenta, particularmente, caía en este defecto. Fue un periodo de investigación y experimentación y mucha música salió, para el bien de todos en general, pero como un experimento. Y no va a permanecer porque se sabe que nadie puede manejar tal cantidad de información sonora.

Por otro lado, el equilibrio entre para quién escribes y qué es lo que tú quieres hacer, y se entienda, es responsabilidad del compositor. Pero éste no debe supeditarse al público. Es decir, no vas a escribir sólo para ser accesible. Tú tienes que tener muy claro para quiénes escribes y qué quieres que te escuchen. Idealmente uno escribe una obra para que la entienda todo mundo. Pero, mira, yo escribo una pieza en Londres que para mí es totalmente comprensible, y la gente la recibe muy bien; y la traigo a México y el público de aquí no la entiende. Y es igualmente sensible uno que otro, tan bueno uno como otro, pero tienen un horizonte sonoro totalmente diferente. Eso a mí me ha probado que no es lo mismo escribir para aquí que para allá.

—Es obvio que lo del público es importantísimo para un compositor. ¿Porqué no nos platicas más de tu experiencia alrededor de la obra que estrenaste en México?

—Bien, podemos hablar un poco de ésta que acabamos de tocar en la UNAM que se llama *Gramática de dos*. Se trata de una pieza que yo compuse como un cargo. Obtuve una beca y esto era como el pago a la beca. Se estrenó en Londres en febrero. Es una pieza para orquesta que dura quince minutos.

Es una pieza bastante sencilla. Básicamente rítmica. Los patrones rítmicos que al principio son muy simples, poco a poco se van concatenando y se van volviendo más complejos, eso es todo.

En el contexto en que se estrenó en Londres, por el público asistente, que no era especialista (había compositores, porque los colegas procuran ir a los estrenos de todos) sonó bastante accesible. La pieza se tocó bien y precisa en tiempo. Cuando se estrenó en México, no sólo al público, sino a los instrumentistas, entender la lógica de la pieza no les fue tan sencillo, les llevó un poco más de tiempo. Ya que la tuvieron puesta, la interpretaron bien, pero para el público fue bastante difícil de entender. Parte de ello creo yo, es por la razón de querer comprender la música, cuando lo único que hay que hacer es oírla. Me di cuenta que se trata de un público totalmente diferente. En primer lugar por la experiencia musical de cada uno. Parte del problema es que nosotros entendemos lo que escuchamos a partir de ejemplos musicales previos, a partir de que asimilamos determinadas relaciones rítmicas y sonoras. A un público que ha escuchado muy poco la obra del siglo XX, se le hace difícil salvar la distancia auditiva de un solo paso,

Molto Adagio (1 = ca. 60-65) [1.] 5

cl. 2: muta a cl. pp.

Vivo (1 = ca. 120) \*

© TROPHY MUSIC CO.  
Cleveland, Ohio 44113

Primera página de *Recintos* (1980) para ensamble de alientos de Javier Álvarez.

del XIX a 1991. Una persona que no conoce bien a Stravinsky, para no hablar de Bartok, Berg o Webern, difícilmente puede entender lo que un músico de hoy quiere hacer. Esto no quiere decir que para entender haya que ser músico, sino simplemente desarrollar una cultura musical. Oír música mucho tiempo. Que a alguien le guste la música no quiere decir que sepa de música, sino que la escucha.

El oído se practica como la inteligencia. Una gente que ha leído poco y de repente se le da un Joyce, se queda en cero. Su nivel de literatura es muy elemental, tal como pasa con la música.

—Parte de esto se debe a lo que programan las orquestas. Tú sabes que no pueden librar una temporada sin la Novena de Beethoven o Carmina de Orff.

—Mira, yo veo un círculo vicioso. Los directores sólo programan lo que atrae a la gente, porque en México el público para las orquestas es muy reducido y se lo tienen que pelear. No estrenan obras de compositores mexicanos, y mira que hay muchos y muy buenos, porque temen que esto aleje a la gente. Pero implantar los estrenos sería una mina de oro, porque no sólo se daría a conocer lo que se escribe en México, sino que atraería el interés del extranjero.

Si se estrenara una obra cada fin de semana, el público empezaría a conocer a los compositores y podría comparar los mensajes sonoros. Aprenderían a distinguir entre Federico Ibarra y Mario Lavista, y si no los entendieran, por lo menos ampliarían su marco de cultura sonora. Seguramente con el tiempo acabarían reconociendo una pieza y aceptándola.

Es obvio que lo que hace falta es una coordinación de programación. A mí me parece que en vez de competir, las orquestas debían tener un trato más cordial, por lo menos a nivel de los programas. No sólo con la finalidad de no repetir, sino con la finalidad de hacer una programación anual lógica, en la que todas las orquestas toquen todo pero además todas estrenen obras. Porque se da mucho el caso de que, con una diferencia mínima de tiempo, dos orquestas tocan la misma obra. Otro error me parece que todas manejen los mismos horarios. De manera que si tú quieres ir a oír música orquestal un viernes, nadie toca. El sábado en la mañana, que a mí me parece más lógico que el domingo, tampoco hay nadie trabajando en ese momento.

Yo no entiendo muy bien por qué pasa esto. No sé si se trata de una competencia de mercado o de egos. Al público se le debería ofrecer la oportunidad de conciertos a diversas horas y en diversos días.

—Quisiera volver al problema del estreno de obras en México. ¿Tú que piensas sobre la posibilidad de abrir un mercado a las nuevas obras?

—Mira, yo veo que están todos los recursos: el Consejo, dinero y los conjuntos de buen nivel. Lo que no hay es un centro de información. El CENIDIM es un gran esfuerzo, pero no funciona todavía como núcleo musical. Ni siquiera ahí se fomenta la unión y el intercambio entre los compositores que no saben qué está haciendo el colega. La gente vive aislada, no hay intercambio ni un foro donde oficialmente se permita este intercambio. La información, por lo tanto, está diseminada por todos lados. Tengo un ejemplo excelente. Conocí en esta semana a un músico alemán que vino a México a hacer su tesis sobre música mexicana. Su cálculo era estar aquí un mes, porque pensó que aquí

las cosas se manejaban como en Europa, donde vas a un centro de información y te dicen en qué lugar están los datos que necesitas y la música que quieres escuchar. En recabar la información se ha tardado seis meses. Ha ido con cada uno de los compositores, que le dan sus datos, pero no saben lo que está haciendo el otro. La culpa de esto lo tienen en parte los compositores y en parte el paternalismo, que ayuda a un compositor o a un músico, sin obligarlo a divulgar nada de su trabajo.

A mí me sorprendió mucho que no hubiera en el público más compositores el día de mi estreno. No porque yo crea que la obra era lo máximo, sino simplemente pensé que asistirían por curiosidad. Muchos no vinieron porque no leyeron el periódico y no supieron del estreno. No están informados. Y en esto yo no te diría que hay individualismo como en las generaciones pasadas. Actualmente, cuando la mayoría ha salido al extranjero y ve cómo están las cosas, y que todos estamos en el mismo barco, hay más una actitud de apoyo a la generación que la búsqueda de nuevos dinosaurios.

—*¿Y cómo ves tú a los compositores mexicanos y a nuestra generación de músicos?*

—Pues para mí las gentes más prometedoras, las que creo que van a cambiar el panorama, aunque no pueda mencionar a todas, son: Arturo Márquez, Gabriela Ortiz, Hilda Paredes, Lilia Vázquez, Samuel Siman, Bernardo Feldman, Marcela Rodríguez. Otra por ejemplo sería Ana Lara. Lo interesante es que casi todos ellos tienen contacto con el extranjero. Van y regresan. Porque dado el paternalismo que existía aquí, la única opción que tuvieron anteriormente muchos compositores fue irse. Ahora las cosas han cambiado y descubrimos que después de todo, no éramos tan malos como nos habían hecho pensar, y que allá afuera nos respetan mucho.

Esto en cuanto a los compositores, pero además hay instrumentistas maravillosos. El Cuarteto Latinoamericano, Lidia Tamayo, Mercedes Gómez, Nicolás Capilla, Jorge Federico Osorio, Oscar Tarragó, etc. Esto es otra situación que alarma, porque las orquestas siguen incluyendo como solistas a los extranjeros, y no a estos músicos, que son excelentes, y que muchas veces harían papeles más decorosos que los extranjeros.

La conclusión es que tenemos artistas de primera línea, tanto compositores como instrumentistas, a los que no se les dan las oportunidades suficientes. No sólo para tocar aquí, sino para representarnos en el extranjero. No se le da oportunidad a todos. Y a los que se les da, no se les exige lo suficiente para que desarrollen profesionalmente su talento, en última instancia en beneficio de todos.

—*¿Hay una gran diferencia entre trabajar como compositor en Europa que aquí?*

—Quisiera subrayar que no por vivir en Europa creo que ahí las cosas son necesariamente mejores. Ciertamente las oportunidades para un compositor son mayores. Empezando porque si aciertas en tu obra, tienes el reconocimiento del público. Es decir, si das un paso adelante, lo das y la gente se da cuenta. Aquí los artistas dan pasos enormes y nadie los reconoce. Por ejemplo, Mario Lavista hace una nueva ópera y en vez de que la gente entienda el esfuerzo que implica y lo bien lograda que está la música, a pesar de que tenga defectos de movimiento en la escena o lo que sea, la gente se la pasa discutiendo si les gustó o no. En lugar de referirse a la obra en sí. Qué importa que nos guste o no. Lo que vale es que un artista nuestro, en México, dio el paso e hizo un intento con aciertos y errores. Ojalá la próxima vez tenga mejores resultados. Es más,

me temo que eso mismo va a pasar con la obra de Daniel Catán. Ya lleva cuatro óperas, que no es decir poco, y cada una recibe comentarios superficiales y poco alentadores que para decir lo menos, son muy injustos. Algunos escriben que fue tradicional, otros que no fue lo que esperaban, etcétera.

—*El problema que yo veo es que el público de ópera en México es poco y en realidad la gente que va a los estrenos ha escuchado un repertorio muy limitado. De manera que no desean oír, por ejemplo, a un Puccini; pero tampoco están decididos a aceptar un Wozzek o una ópera de Stravinsky.*

—Pero es notorio lo que está pasando. Tal parece que la gente no se da cuenta de que en México se estrena una ópera cada año. En vez de reconocer lo que esto implica, sólo mencionan los errores. No se dan cuenta de lo que están tratando de lograr los pioneros de la nueva música. La crítica en México no es buena por muchas razones, primero porque no hace un análisis profundo técnico de la obra, y como no lo hacen, no pueden descubrir sus aciertos y sus errores reales. La actitud de estas personas es: mi crítica va a ser buena en función de lo malo que yo descubra y que planteé irónicamente.

En Europa se reconoce a un compositor con sus defectos, y los críticos dicen que es disparate si lo es, y si hay otros que siempre aciertan, se les acepta por eso.

Para concluir. Lo que más me desespera es que la gente no entiende que se encuentra ante la generación de músicos de más alto nivel y más preparada en la historia de la música de México. Tenemos de todo y cada uno de los representantes es de lo mejor. Especialmente en la composición. Y hay algo en el ambiente, sobre todo en la manera como nos percibe la crítica, que se niega a reconocer que lo que se está haciendo es de primera línea y que no puede juzgarse simplemente a través de una crítica de país del tercer mundo. Merecemos nuevos críticos, más preparados. Es impresionante la rigidez y la falta de generosidad.

—*Estás sugiriendo un cambio profundo en nuestro público.*

—Pues sí. Yo creo que es hora de ponerle un alto a esta situación y exigir al crítico de música que lo sea y si no, que se dedique a hacer otra cosa más sana que influir negativamente en las personas. Yo creo que el único que, en su estilo y su propio lenguaje, intenta animar a la gente y señala los errores con mesura es Juan Arturo Brennan. Su interés es más difundir los logros que subrayar los fracasos. Esa actitud deberían tener todos los que juzgan la nueva música.

A mí me gusta saber que Dante iba a la taberna; que Shakespeare era un noctámbulo; que Machiavelli jugaba a la morra con los carreteros; que Beethoven pasaba bastantes horas en la cervecería, y que a Miguel Ángel no le desagradaban las cenas alegres y las burlas.

Papini

EDUARDO LANGAGNE

## EL CONTRABAJO DE AGUSTÍN BERNAL

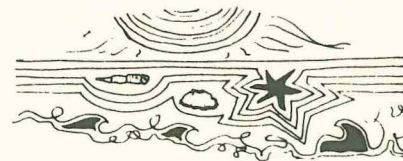
¿Eso que toca Bernal es un violín?  
¿Gulliver atrapado  
en la candente arena de Lilliput?  
¿Es un enorme violín cambiando voz?  
¿Muchacho atrabancado  
que madura en Mi bemol y reflexiona?  
¿Un gordo rezongando?  
¿Un barítono feo  
que no logró el papel en la Tannhäuser?  
¿Un instrumento musical, sencillo y noble,  
que acabó ya su jornada  
y se vino al bar sin titubeos?

Cierra los ojos y escúchalo cantar,  
óyelo cómo tararea, Lulú;  
en ese contrabajo está la salvación de nuestros hijos.

En estos días de lluvia  
podremos regresar a casa navegando en él.  
Descubrir continentes (ahora que está de moda).  
Jugar con nuestros hijos y llevarlos a otros sueños.  
Sólo deberemos remar alegremente  
al compás de una tonada vieja  
tal vez de Gershwin...

Sí, de Gershwin.

## LITERALES



GERARDO DENIZ

En el pasaje en que muere Fausto, se levanta un joven desnudo, el cual avanza hacia el alba, hacia una nueva vida...

Otto Mayer-Serra

Los ángeles regordetes, de repulsivo color rosa, arrastraban al Fausto de Busoni, turulato. Muerto, para ser exactos: acababa de morir, entre grandes dimes y diretes.

El pasaje estaba lleno de gente, pero todo el mundo se apartaba con respeto ante el desagradable grupo. Al honrado Mefistófeles, en cambio, le era más y más difícil abrirse paso. Ciertamente, con su pluma de gallo en el gorro, su espada y sus pantorrillas postizas, causaba sorpresa, profunda inclusive. Hasta admiración en quien se fijaba un poco. Lo malo es que ello no le facilitaba la persecución, al contrario.

Mefistófeles, conocedor según él de la estirpe de Adán, quiso caer en gracia y soltó un chiste burdo a propósito de las nalgas de los ángeles que le arrebatan a Fausto. Casi nadie rio, pues —debe reconocerse— el aire distinguido no bastaba para disimular que, en aquel preciso lugar y fecha, era un pobre diablo.

Cuando Mefisto logró desembocar en la acera, los ángeles se alejaban con Fausto en un taxi. Dio media vuelta, contrariado, esperando enfrentarse a la multitud que lo acompañaba, y descubrió que había quedado solo: todos volvían a correr por el pasaje, pero ahora hacia adentro. Mefistófeles se internó también, a la zaga de los otros, guardando una compostura incómoda. Reunidas en las entradas de las camiserías del pasaje, las vendedoras no le hacían caso.

Se detuvo malhumorado antes de alcanzar el grupo: la turba se arremolinaba y gritaba más aún, abriendo en medio un camino por el cual Mefistófeles vio avanzar hacia él a un joven en pelota, sereno, legañoso. En el momento de morir Fausto, había despertado en su litera, disimulada en un recoveco del pasaje.

El joven sonreía y saludaba a todos. Traía en la mano izquierda una bolsa con jabón, peine, gomina y demás; al antebrazo, una toalla.

—Mefistofélico amigo —dijo con desenfado, palmeando en el hombro al Espíritu-que-niega—, ¿ya se ha muerto el tal Fausto, supongo?

Mefisto asintió solemnemente con la cabeza.

—Entonces me desperté a tiempo, ¿no? —presumió el joven.

—En este instante —refunfuñó Mefistófeles— Fausto asciende, escoltado por Justa y Rufina, hacia la gloria.

—Yo en cambio avanzo hacia el alba —repuso el joven, sin hacer caso del tono lúgubre—, hacia una nueva vida que, verdaderamente, no me urge.

—¿Hacia el alba? Casi es mediodía...

A un lado del pasaje se veían dos puertas blancas, iguales. Una tenía dibujada una herradura, la otra un caballito de mar. El joven se detuvo, giró por última vez, despidiéndose. Sin hacer más caso del pobre diablo, entró en el cuarto de baño para caballeros.

Desde mi primera juventud he sentido en Beethoven un hermano mayor, más potente, más divino que yo, pero a pesar de todo hermano, y he compadecido sus afanes, he sufrido con sus miserias, me he exaltado con sus creaciones sonoras, torrentes y tifones de sonidos gozosos y dolorosos, que me alteraban el alma y me hacían temblar el corazón a causa de una ternura que en ciertos momentos es espasmo; en otros, transfiguración beata.

Papini

## EXPOSICIONES DE UN CUADRO MOZARTIANO



GERARDO KLEINBURG

Dentro de la abundante y a cual más contradictoria iconografía mozartiana, existe un cuadro de particular utilidad para explicar —desde la nada despreciable perspectiva emocional— el Concierto para dos pianos compuesto por Mozart en 1780. Dicho óleo, de un pintor salzburgués cercano a la familia y cuyo mestizo nombre era Johann Nepomuk della Croce, ofrece —si se sabe ver— un descarnado retrato del deplorable estado anímico por el que atravesaba el compositor.

Ahora le pido, apreciable lector, que observe con cuidado la reproducción del cuadro que se incluye con este ensayo. ¿Cuál sería la primera impresión?, ¿la de una apacible estampa familiar? Me atrevería a decir que es cualquier cosa menos eso. Véalo bien. Se trata de Mozart tocando el clave con su hermana Nannerl, mientras su padre —Leopold Mozart— con violín en mano se recarga sobre la tapa del instrumento y su madre —la recién desaparecida Ana María Pertl— se asoma desde un cuadro que cuelga de la pared trasera.

Hay, además, un nicho en el que se ha colocado una pequeña figura tal vez de algún personaje cuasimitológico que toca la lira, y una mesita con dos tinteros y una pluma.

Sin embargo, ¿se fijó usted en la desproporción que guarda la cara de la madre en relación con la de los vivos (es casi un cincuenta por ciento más grande)?, ¿observó los ojos de aparente tristeza de Nannerl y su inexplicable sonrisa a punto de reventar?, ¿se percató de la cara de mosca muerta del padre de Mozart, de su expresión tan mustia que parece afeminarse?, ¿reparó en la expresión de absoluta tristeza y desconsuelo de Mozart, en que parece estarse mordiendo el labio superior? Si le parece a usted que exagero, que sólo veo lo que quiero ver, lea los siguientes fragmentos de la correspondencia mozartiana del año anterior, a manera de temas, y su posible explicación, a guisa de desarrollo.

## Tema I

La madre de Mozart a Leopold, desde París: "No veo a mi hijo en todo el día, no salgo para nada de mi habitación, no sé ni el tiempo que hace, tengo miedo incluso de perder el uso de la palabra".

### Desarrollo

Mozart está prácticamente huyendo del arzobispo Hyeronimus Colloredo. Déspota recalcitrante e italianista obnubilado, se ha convertido en tirano y esclavizador de la vida y la obra de su *Hofkonzerteister* (léase Wolfgang). Las andanzas fugitivas hácenlo pasar por Mannheim, donde enamórase como sólo se hace una vez en la vida de Aloysia Weber (diva operística en ciernes y prima hermana del autor de *El cazador furtivo*). Leopold consigue, tras arduas gestiones, una licencia para que Wolfgang viaje a París; todavía recuerdan el enorme éxito alcanzado ahí cuando Mozart era niño prodigio. Wolfgang ve en esto la posibilidad de la libertad total; sin embargo, su padre le endilga a Ana María para que cumpla funciones de control y censura, y sea embajadora plenipotenciaria del *Pater familia*. Mozart reacciona dejándola al garete en París.

## Tema II

Mozart a su padre, desde París: "No estoy rodeado más que de brutos y de bestias (en cuestiones de música, se entiende). Pero, ¿cómo podría ser de otra manera? Se comportan igual en todos sus actos. ¡No hay en este mundo un lugar como París!"; "Te ruego, papá querido, que hagáis todo lo posible para que pueda ir pronto a Italia... yo pagaré mi pasaje como pueda, con tal de que pueda escapar de París"; "Estoy, a Dios gracias, bastante bien. Sin embargo, a veces no encuentro en las cosas ningún sentido. ¿Hace frío?, ¿hace calor? No siento alegría por nada"; "A los pocos franceses inteligentes que allí se encuentren, estoy seguro de que les gustará. En cuanto a los imbéciles, no será una gran desgracia si no les gusta. Y tengo la esperanza de que hasta los asnos encontrarán algo que pueda gustarles"; "París es una porquería indescriptible... Los franceses ya no tienen la misma cortesía que hace quince años. Ahora bordean la grosería y son abominablemente orgullosos".

### Desarrollo

Mozart ha fracasado en Francia. No es lo mismo el niño prodigioso de seis años que publica unas sonatas para piano y violín, que da deliciosas e impresionantes demostraciones, o al que Schobert y Eberlin se sientan en las piernas, que la amenaza de un joven de 23 años —superdotado—, maestro en cualquier género de la composición y seguro de sí mismo. Fuera de un puesto como organista de Versalles, algunas comisiones bien pagadas y varias presentaciones en los *Conciertos espirituales* de moda, había ido de desaire en desaire, de pleito en pleito. Su justificada carga de rebeldía (Colloredo + Leopold + Salzburgo) estallaba ahora delante de cada duque o condesa francesa; y su



La familia Mozart por J. N. della Croce, 1780-81: al piano, Nannerl Mozart, Wolfgang Amadeus y al lado su padre, Leopold. La madre de Mozart, en el retrato del centro, ya fallecida entonces (1778 en París), preside la escena.

voluntad emancipatoria terminaba de gestarse. La estancia en París (fuera del Tema III) había sido algo muy similar al título del ballet que le fue comisionado: una serie de pequeñas naderías.

## Tema III

Mozart al abate Bullinger, amigo de la familia: "Llorad conmigo, amigo mío. Este día ha sido el más triste de mi vida", y luego a su padre y a Nannerl: "Este mismo día 3, por la noche, a las 10 y 21 minutos, mi madre ha entregado santamente su alma a Dios... Tengo demasiada pena, he llorado demasiado. ¿Pero de qué sirve esto? He tenido que consolarme en seguida. Mi querido padre y mi querida hermana, haced lo mismo que yo..."

### Desarrollo

Ana María Pertl murió tras una fiebre tifoidea no controlada. Si bien Mozart reconoce haber sufrido (aunque dice que lo que más le impresionó fue ver morir a un ser humano), lo más significativo es lo rápido que se "consoló". Sorprende e incluso escandaliza a algunos la velocidad con la que desechó ese pesar. No se necesita mucha imaginación para entender su liberación inconsciente y el remordimiento posterior: quedaba abierto el camino para salir corriendo a buscar a Aloysia (Tema IV).

## Tema IV

Mozart a Aloysia, desde París: "...Espero saber por vos el éxito que tendrá esta escena <operística> —en vuestra opinión, por supuesto—, pues no la he escrito más que por vos, y no deseo ninguna alabanza más que la vuestra... Sólo seré completamente feliz el día que tenga la dicha de volver a veros y abrazaros con todo mi corazón. Esto es lo único que puedo desear". Leopold, desde Salzburgo, a Mozart, en Mannheim: "Dos cosas llenan tu mente y te impiden razonar con seriedad. La primera y principal es tu amor por la señorita Weber. No me opongo en absoluto... ¿Por qué iba a oponerme ahora que ella puede hacer tu felicidad y no tú la suya? ... Espero que partas en el acto o, de lo contrario ..." Nissen, primer biógrafo de Mozart y segundo esposo de Constanze (tras escuchar la anécdota vía su esposa): *Apareció Mozart ... pero encontró a Aloysia en muy distinta posición respecto de él. No pareció reconocer, cuando se presentó ante ella, a aquél por el que había llorado poco tiempo antes. Entonces Mozart se sentó ante el clave y cantó con fuerte voz: "Dejo de buen grado a la joven que no me quiere".*

### Desarrollo

La puntilla. Lo único que faltaba a Mozart para sentirse totalmente derrotado. Aloysia deja de amarlo (no estamos seguros de que lo haya amado en verdad alguna vez) y sólo piensa en su meteórica carrera como soprano. De ahí el cruel comentario de Leopold respecto a quién puede hacer ahora la felicidad de quién. Mozart pasa de la entereza heroica (al cantar en plena cena de Navidad un *lied* de despecho) al derrumbe. (Tema V).

## Tema V

Leopold a Mozart: "*Mi querido hijo, conoces muy poco del mundo, pero cuando estés de nuevo en casa, entonces recordarás mis cartas y todas mis profecías y mis previsiones sobre la ingratitud humana*", y Mozart a Leopold: "...*Podéis estar seguro de que ardo en deseos de abrazaros de nuevo, a vos y a mi querida hermana. ¡Ah!, si no estuviérais en Salzburgo*".

### Desarrollo

Regreso sin gloria del hijo pródigo a los brazos de padre y hermana, que magnánimamente lo reciben y perdonan.

¿Verdad que ahora puede verse de otra manera este cuadro, pintado en 1780 tras el regreso de Mozart a Salzburgo?

### Coda

Si bien lo dicho anteriormente puede ilustrar el "carácter" profundo y desolado del Concierto para dos pianos K. 365 (316a), es necesario incorporar una serie de elementos

estrictamente musicales que avalen este ensayo y le eviten ser acusado de mero recuento anecdótico.

Para ello tal vez habría que empezarse por decir que, en Mozart, la idea de una obra a cuatro manos o dos pianos estaba inexorablemente ligada a su hermana y a su niñez. Juntos aprendieron a tocar el instrumento y, tocando a cuatro manos, realizaron las primeras y deslumbrantes giras. Sin embargo, cuando Mozart continuó el ascenso como compositor de fama paneuropea y Nannerl se convirtió en una simple maestría de niños salzburgueses, la relación entre ambos adquirió cierta tensión (que por no manifiesta se incrementaba).

Resulta, pues, significativo que el cuadro los retrate tocando, y que una de las primeras obras que Mozart compusiera a su regreso fuera precisamente un concierto para dos pianos (que sin lugar a dudas tocarían y estrenarían juntos). Y es justamente el factor recién mencionado el que permite explicar el tipo de relación que guardan los dos solistas en esta obra. Más que colaboradores, más que ecos y sostén uno del otro, resultan rivales sutiles, opuestos que en ocasiones se tocan mediante unísonos furtivos.

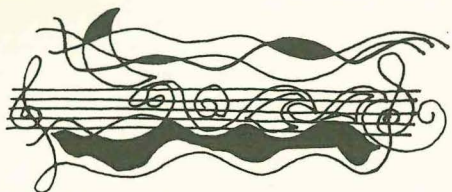
Mucho se ha hablado del estilo galante italiano en la obra mozartiana, y esta obra no es excepción. Sin embargo, hay un sinfín de elementos que —si no lo contradicen— sí nos hacen pensar que el mentado estilo peninsular (más bien frivolón) se manifiesta de manera menos burda y más inteligente. No puede considerarse italianista una obra que presenta el típico *durchführung* de la forma sonata alemana, que no echa mano de esos contrastes *forte-piano* o tema rítmico-tema melódico tan característicos de un Sammartini o un Johann Christian Bach, que lleva a tal punto de desarrollo e importancia a las maderas y los metales, que module con una frecuencia tan inusual para la época.

Por el contrario, recursos italianos como los *abellimenti* son aplicados con una nueva intención. Más que adornos triviales, son reforzadores del carácter intranquilo y nervioso, cuando no melancólico, de varios pasajes. Es así como encontramos (en el *Andante*) *grupetos* que se resuelven en una nota ajena a la tonalidad reinante, a través de intervalos disonantes, o arpeggios en el registro más grave del piano, sin contar con el excepcional uso de las flautas.

Mención especial merece también la aplicación particular de las escalas y los acordes. Las primeras, como una especie de desdoblamiento del bajo de Alberti, como elemento que permite incorporar un nutritivo cromatismo. Los segundos, de una manera atípicamente masiva y frecuente, entre cima del *Sturm und Drang* y heraldos pre-beethovenianos.

Si se quiere hablar de italianismo en esta obra, tiene que ser a manera de vehículo, como medio y no como fin. Esa es, tal vez, una de las más grandes virtudes de la música de Mozart. Gracias al dominio absoluto de esa escuela (fruto de la guía de su padre), Mozart fue capaz de asimilar lo galante y usarlo para satisfacer propósitos particulares. Es más, uno puede aventurarse a explicar con ello esa permanente gracia y desconcertante simplicidad de la obra mozartiana; ese puede ser uno de sus secretos. Secreto que, como en el caso del Concierto para dos pianos, le permite exorcizar tal cantidad de dolor y frustración, sin revolcarse; redimir su vida (y la nuestra) con dulzura.

## BEETHOVEN



GIOVANNI PAPINI

1

**A**l querer plasmar en palabras una imagen de la música más beethoveniana de Beethoven —empresa absurda que tienta, como todo lo absurdo— no se puede hacer más que recurrir a las sorpresas de una naturaleza transcrita en paradojas.

A veces parece murmurar quedo un arroyuelo al que desde lejos otros muchos riachuelos van respondiendo. Y poco a poco los hilos de agua se van encauzando hasta convertirse en potente coro que discurre por la torrentera, y de improviso se entrecuchan, se mezclan, se juntan, para finalmente desparramarse por el amplio mar y fundirse en el océano que se alza rugiente, cual si pretendiese anegar toda la tierra.

Otras veces *adivinas* un cielo estrellado: cada estrella permanece en su sitio, inmóvil en el lugar señalado de antemano para formar parte de la arquitectura del firmamento. Y he aquí que un astro libre, forastero imprevisto, se precipita en la pacífica corriente, de idéntico modo que un vibrante solo de violín domina la trama orquestal homófona.

Ahora es un cometa que se aproxima triunfante: las estrellas, arrobadas, forman corona a su alrededor para luego perderse absorbidas por su cola imperiosa e imperial.

El resto del cielo se ha quedado desierto, y donde antes lucían infinitas gotitas de luz surge un inmenso sol blanco que abarca todo el horizonte y deslumbra los ojos del alma.

Pero el sol lunar, tras una pausa silenciosa más estridente que un grito salvaje, se quiebra y se fragmenta en una polvareda de reflejos: la bóveda sonora se ha trocado en apacible resplandor donde el corazón advierte que ningún deseo puede ya expresar.

2

Si los volcanes pudieran mostrarse idílicos y enamorados, su invitación al amor —bramidos de ternura— semejaría la música de Beethoven.

Si los ruiseñores pudieran mostrarse heroicos, y algún día se decidieran a declarar la guerra a las águilas, su grito de combate semejaría la música de Beethoven.

Si los niños, sin dejar de ser niños, asimilaran toda la melancólica esperanza de los viejos, su saludo a Dios semejaría la música de Beethoven.

Si un bienaventurado bajara del paraíso y se viera constreñido a vivir sobre la tierra, su cántico de nostalgia semejaría la música de Beethoven.

3

La música de Beethoven —en sus intervalos de sublimidad— es la más furiosa tentativa que jamás hayan hecho los hombres para juntar el cielo y la tierra.

Cualquier cristiano verdadero que reza con corazón sincero lo puede conseguir, pero por un instante solamente y para sí. En cambio, en el caso de Beethoven, es el hombre solo, con sus fuerzas humanas únicamente, sin intervención directa de lo sobrenatural, y con un resultado duradero.

Los constructores de la torre de Babel y los titanes rebeldes querían alcanzar el cielo colocando piedra sobre piedra o montaña sobre montaña. Era la tierra —pedazos de la tierra— que quería elevarse hasta el cielo. Beethoven, más humilde y más soberbio, quiere en cambio que el cielo descienda hasta la tierra.

En algunas de sus sinfonías parece descubrir, bajo un cielo borrascoso, una hilera de cordilleras coronadas de Himalayas que se yerguen hacia las constelaciones.

Mas cuando trata de atraer de veras el cielo hacia nosotros, la música de Beethoven cava abismos mucho más profundos que altas son las montañas; y adopta el método del *De profundis*: el máximo rebajamiento como expresión de la máxima altura. Quiere probar la tentación del vacío que la piedad debe llenar, de la noche plena que pide iluminaciones ultrasolares.

Y aquel canto subterráneo, abismal, aquella voz que susurra desde lo más profundo de su humillación, parece que obtenga su propósito. El cielo se inclina para oír mejor, ni desdeñoso ni distante, el ruego de los siervos sepultados. Cual si quisiera ensamblarse con la tierra. Sólo una pálida raya los separa. La reconciliación está a punto.

Nuestro espíritu, casi libre de las ataduras humanas, permanece tembloroso mientras sufre de doloroso placer ante la inminencia del milagro. Pero el abismo, engañado por la certeza, se levanta hasta convertirse en montaña, y el cielo se eleva, se aleja: el encanto se ha roto. Lo imposible continúa imposible, y una riada de arcos pregona, interrumpiéndose, repitiéndose, la resignación de la derrota.

4

Beethoven consigue a veces disparar el diafragma opaco que separa lo humano de lo divino, de forma que parece que de un momento a otro vaya a abrirse, a desaparecer. Bastaría otro intento, un pequeño desgarrón tan sólo, y nos encontraríamos ante la terrible presencia de la eternidad. Pero este último paso no lo realiza Beethoven ja-

más..., ni puede hacerlo. ¡Él está por encima de todos los hombres, pero no llega a la altura de los santos!

Al ser él el más grande de todos los músicos, precisamente a él y no a los demás correspondía el doloroso premio de mostrar la impotencia final de la música. La música nos libera durante una hora del infierno enlodado de la vida, pero no puede introducirnos en el auténtico paraíso. Es purificación y pena: purgatorio. «Entre Beatriz y tú está este muro».

5

En Bach, el alma —un alma sencilla y buena— conversa directamente con Dios; mas tan sólo le habla del éxtasis de encontrarse, feliz, con Él cara a cara. Y la felicidad es tan pura, tan cierta, que no busca variedad de palabras para manifestarse, sino que el mismo grito inicial resuena cada vez más acuciante, cada vez más potente, como si al no saciarse de sí mismo tampoco se saciará de Él.

También Beethoven, en las diversas etapas de su ascensión, habla con Dios; pero de otra manera. En Beethoven el Dios escondido en el hombre se dirige, de menor a mayor, al Dios que durante algunos años fue hombre. Y porque sabe que habla a quien experimentó la naturaleza humana, nada le esconde: muestra su alma por entero, con todo su éxtasis gimiente, mas también con todo su dolor y hasta con todo su orgullo. ¿Quién sentirá pudor ante un hermano?

El canto de Bach es un monólogo y nace en los momentos en que el espíritu experimenta un sentimiento teocéntrico, en grado muy elevado, pero siempre el mismo.

El canto de Beethoven es un diálogo, y a menudo un drama completo.

Bach canta por sí mismo; Beethoven, en nombre de todos. Uno es un ermitaño; el otro, un pueblo alborotado. En Beethoven se muestra el hombre por completo, con sus pasiones en flor y desatadas, con sus esperanzas que abocan a la desesperación, con su amor pujante que tiene acentos de cólera, con sus miserias que quiere depositar, cual si fuera incienso esplendoroso, a los pies de su Dios.

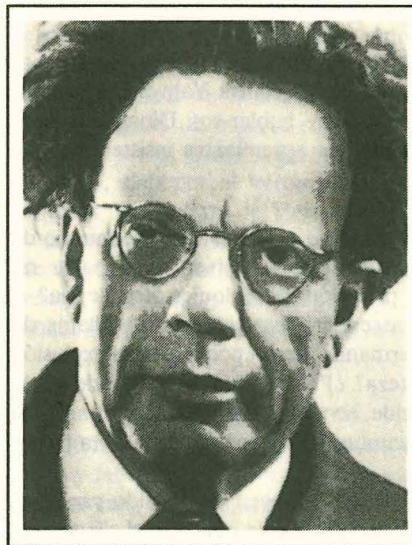
Cuando escucho ciertos «tiempos» de Beethoven me parece ver a un coloso peregrino que asciende a la cima de la montaña para hacer oír su plegaria más en la lejanía y más desde la cumbre, y de vez en cuando se arrodilla; pero cada vez que se pone en pie, encendido el fiero rostro, se agarra a las peñas con sus manos enormes, cual si quisiera arrancarlas y lanzarlas al abismo. La oración se trueca de pronto en intimación.

«La esencia del amor —ha escrito Jacobsen— es que sea suplicante y domine». El canto de Beethoven es una flecha que ha ensangrentado la mano que la dispara.

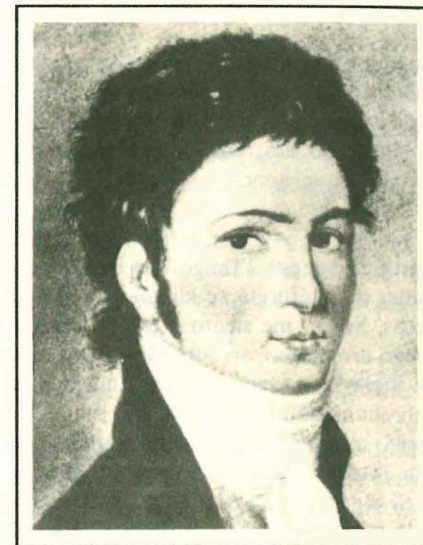
6

Casi a medio camino, en el tiempo, entre los dos únicos que pueden compararse, Beethoven es completamente distinto de Bach y de Wagner.

Bach es el noble en quien anida un espíritu puro y angélico; Wagner, un burgués sometido a un demonio de mujer, a una Lilith carnal hasta en sus manifestaciones de



Giovanni Papini, 1940.



Ludwig van Beethoven.

fingido misticismo. Beethoven es un hombre del pueblo que conversa con héroes y con arcángeles: varones, asexuados, elegidos.

Nada de filisteo ni en su vida ni en sus obras. Nada de sensual ni diabólico. Beethoven es hijo de familia pobre, nieto de criados, y debe servir a señores por necesidad; pero está por encima de los príncipes por el derecho divino del genio. Está con la gente del pueblo y con los emperadores, siempre sencillo, siempre digno; alegre con unos, más triste con otros, pero siempre distinto de los primeros y de los segundos: jamás plebeyo, jamás cortesano, jamás «clase media».

Y por eso en su música no hay nunca la abyecta lascivia del burgués que fantasea bajo el cobertor arremangado: la orgía de los sentimientos forzados o una saturnal a precios módicos. Wagner, a su lado, parece una vieja cantante prostituta *retour d'âge*, que trata de contestar de vez en cuando, en falsete, y entretanto arrastra en su voz la torpe memoria de sus ostentaciones afrodisiacas.

La música de Bach es un austero prestidigitador que, casi jugando, levanta catedrales con fugas de naves y pináculos de invocaciones. La música de Wagner es una diablesa charlatana que querría hacer, a fuerza de caricias y de incensario, la alcahueta de heroínas doncellas y de efebos sacros.

La música de Beethoven es la confesión pública de un hombre que ha subido hasta la más alta torre; de un hombre que conoce culpas y afanes, pero que ha permanecido puro entre los vendavales del mar, viril en las llamaradas del amor, religioso en los ardores del heroísmo.

Beethoven, a despecho de sus denigradores póstumos, no es un Prometeo que intenta robar el fuego sagrado a Júpiter, ni un Lucifer que se rebela contra Yahvé. Es un titán, si así os place, pero un titán humilde, que se contenta con hablar con Dios. Su música es un tejido de trémulas interrogaciones —y de ahí sus apremiantes insistencias que parecen repeticiones—.

Parece que diga:

—¿Qué debo hacer de mi alma, creada para la «salvación eterna», en este mundo de contradicciones? ¿Tengo derecho a gozar, a abandonarme? ¿O bien debo pagar mi poder de intérprete de idiomas no nacidos, con la privación de cualquier otra alegría? A veces, Señor, me siento preso de un frenesí por ascender hasta ti, como una llama de fuego armonioso, arrastrándome tras todos mis hermanos. Pero ¿por qué toda explosión de júbilo se encierra siempre en cadencias de tristeza? ¿Por qué esta voluntad de vuelo sobrehumano me suscita, como un eco que no incide, acompañamientos de renuncia? Si aspiro a sentir y a dar alegría, y una alegría nada común, ¿por qué esta pena, esta fatiga, este retorno del destino enemigo? *Muss es seis?*

Si algún día Dios contestó a estas interrogaciones, Beethoven no ha sido capaz de transmitirnoslo. Después de la *Novena Sinfonía* no le era posible más que el silencio, es decir, la muerte.

8

Uno de los prodigios de Beethoven es haber sabido elevar la música ligera al clima dramático, haber elevado el valor a los umbrales de la solemnidad, haber hecho servir la gracia armónica para la revelación espiritual. Lo que en otros parecía «arabesco sonoro», en él adquiere la gravedad de un *Mane, Thecel, Phares*.

A veces inicia un tema de alegría campestre que parece preludiar una farándula de epicúreos. Mas al instante, sin saber por qué, el tema, el mismo tema, se hace cada vez más triste y grave, se entrelaza con otros que lo convierten en idéntico por el ritmo pero casi doloroso, de forma que al fin se torna en alabanza sobrenatural de un afligido y sereno terror. El movimiento iniciado en idilio concluye en tragedia. Teócrito desemboca en Jeremías. Y un tiempo de minué acaba recordando los placeres irrevocables, las bellezas fugitivas, la nocturna liturgia del tiempo, el pensamiento de la muerte.

En nadie como en Beethoven revela la música su secreto, que es el de ser la magia bifronte de los afectos.

9

Algunos críticos modernos desdennan en Beethoven al romántico: al inquieto saboreador de Shakespeare y de Goethe; peor aún: de Rousseau y de Schiller. Pero si el clasicismo, según la justa fórmula de Gide, no es más que un romanticismo domado y superado, se puede proponer la idea de un romanticismo que sea el hallazgo —nueva savia de linfa nueva— del clasicismo extenuado, apergaminado por los siglos.

El romanticismo de Beethoven me parece de estilo. No es enfermizo ni mucho menos egocéntrico. Es más bien una voluntad de resistencia y de salud que no se refiere solamente al yo, sino a la *polis*, a la humanidad. Descubre en Beethoven, y no a causa de su inercia retórica, la devoción a la *Tugend*, el entusiasmo por la virtud. Me parece entrever en él un aspecto romano, o mejor aún plutarquiano: la pasión por el héroe, mas no por el héroe frenético y enfermizo, decadente, romántico en el peor de los sentidos, sino por el héroe que permanece en pie, estoico, entero, serio, que no se doblega. Los dolores del viejo Áyax más bien que los del joven Werther.

Si las figuras de los cuadros de David pudieran cantar, creo que entornarían los coros de Beethoven. Coriolano, que soporta el destierro y desprecia a la plebe, pero se deja vencer por el llanto materno, no es una invención romántica, aunque escenificado por Shakespeare y resucitado por Beethoven.

10

Aceptemos un Beethoven romántico y por tanto discípulo de Rousseau. Pero si el santo falso y falsario de Ginebra es bufo y desastroso, no es desastrosa y bufa la naturaleza a la que éste, en su evasión de lo neurótico, ha calificado como los cerebrales del siglo XVIII.

Beethoven ha descubierto por su cuenta la naturaleza y le ha otorgado voz; es decir: ha hecho colaborar sus voces en el gran salmo de la Ausencia.

En la música de Beethoven siempre es el hombre quien canta —canta y recomienda su pobre alma, y no podría obrar de otro modo—; pero el divino Sordo ha elevado consigo, en el orden de la armonía, las palabras esparcidas por la naturaleza, hasta componer un discurso. Aquí el hombre canta, pero después de haber escuchado el gorjeo de los pajarillos, el murmullo de las fuentes, la melopea y la ira del viento. La llamada de San Francisco es obedecida finalmente, gracias al cristiano Beethoven. Todas las criaturas cantan, junto al hombre y por medio del hombre, las alabanzas del Señor.

La naturaleza, aquella naturaleza que San Pablo había sentido gemir en los dolores del parto como si esperase, junto al género humano que la corrompió, su redención, encuentra en la música de Beethoven un ritmo a su gemido, una interpretación fraterna.

11

Los biógrafos de Beethoven han exagerado demasiado, a mi entender, su desdicha, por manía de pintoresquismo patético y de romanticismo delictivo.

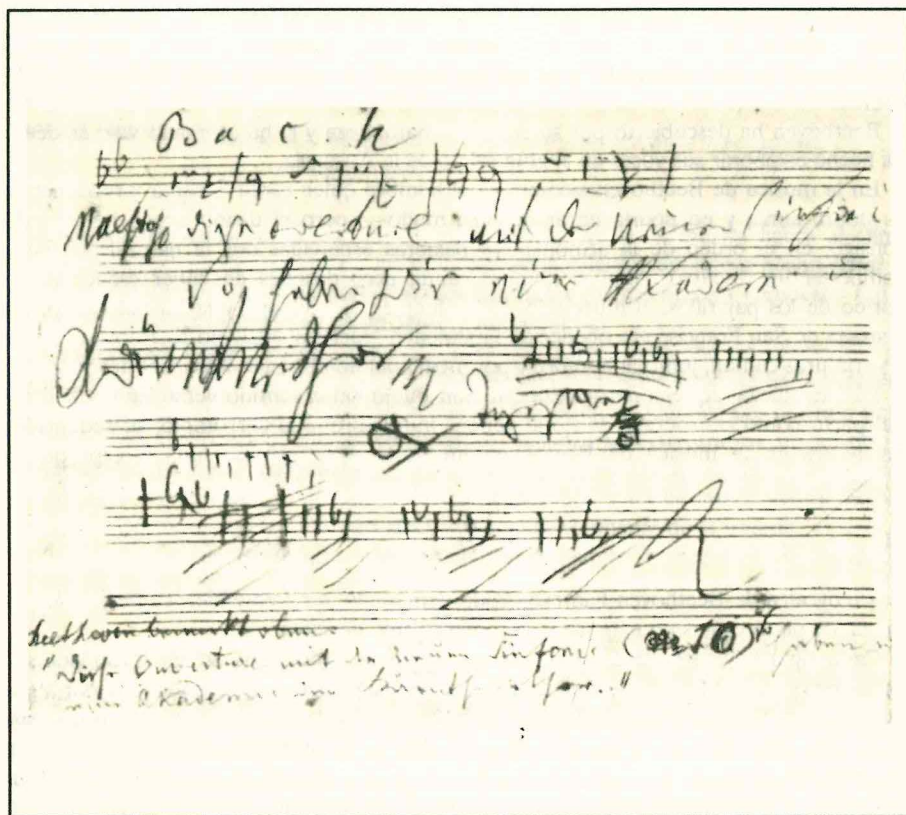
Cada siglo hay millares de hombres que quedan sordos, que se sacrifican por sus hermanos y sus sobrinos, que son desdennados por las mujeres, condenados a servir a sus inferiores, a no ser comprendidos por los críticos, a padecer enfermedades, a que sus ganancias sean escasas, a que sus beneficiados se le muestren ingratos, a sufrir la imbecilidad universal. Pero entre todos éstos está, por fortuna, un Beethoven, y entonces todas esas miserables miserias desaparecen, o por lo menos se ven compensadas con

exceso por una felicidad que los «hereux de ce monde», como los llamaba Renan, jamás podrán imaginar.

La desventura es como el vino, que revela la abyección de quien parecía correcto, la ferocidad de quien parece tímido, y cisternas de estulticia en quien era tenido sólo por mediocre. La desventura, en el genio, multiplica su grandeza y queda así anulada. Beethoven, desgraciado en su vida temporal, fue inefablemente feliz —y más que feliz— en el orden espiritual, que *solum* era suyo.

12

Demasiado a menudo se olvida —incluso por los católicos— que Beethoven fue católico e íntegramente católico, es decir, cristiano en todos los sentidos. Dejemos aparte la abuela muerta en un convento, el oratorio de Cristo en el huerto y las dos misas —una de las cuales es una obra maestra—.



Uno de los últimos bocetos de Beethoven, sobre el nombre de Bach.

Basta leer sus cartas para advertir que el cristianismo no fue para Beethoven únicamente observancia exterior o cómoda costumbre, sino conformidad espontánea —cuanto puede comportar el estado del hombre, y tanto más el del artista— a los principios del Evangelio.

Dos virtudes cristianas se mantuvieron en él vivas y constantes: la humildad y el amor hacia los pobres. Si alaban sus obras, contesta: «Ante la obra de Dios todo es pequeño.» (12 de abril de 1815.) «No existe otro destino para el hombre —escribe al año siguiente— que *sentir la propia nulidad*, y luego alcanzar la propia perfección de la que el Altísimo, con este medio, nos quiere hacer dignos» (13 de mayo de 1816.) Y a las alabanzas replica: «¡Qué es todo esto comparado con el gran Maestro de la música allá en lo alto..., en lo alto..., en lo alto..., y a quien con razón llamamos el Altísimo, mientras aquí abajo hacen burla los altísimos enanos!» (Agosto de 1824.)

El pensamiento de los pobres, de cualquier clase de pobres, y del deber de dar a los pobres, de cualquier forma, le dominó desde su adolescencia. «Mi arte deberá mostrarse exclusivamente a beneficio de los pobres.» (29 de junio de 1801.) «Desde mi más tierna infancia deseé poder ayudar con mi arte a la pobre humanidad doliente.» (Enero de 1812.) «No puedo ver sufrir a nadie en la indignidad: *debo dar*». (5 de marzo de 1818.)

Su mismo arte se le aparecía como vehículo de una caridad espiritual: la transmisión de un amor superior, de origen divino. Mientras piensa y prepara la *Novena Sinfonía* escribe así a un archiduque: «Nada hay más sublime que acercarse a Dios más que a los hombres, para poder así difundir entre el género humano los destellos de la divinidad.» (Agosto de 1823.)

El diario de uno de sus años más activos —el 1818— acaba con una oración: «Totalmente resignado quiero someterme a cualquier cambio y poner mi entera confianza en tu inmutable bondad, ¡oh Dios mío! De tu inmutabilidad debe gozar mi alma. Sé mi roca, mi luz; sé eternamente mi confianza».

Estoy completamente de acuerdo en que la fe no confiere el genio a quien no lo tiene. Pero en un genio la presencia interna e ininterrumpida del Dios vivo ¿no redoblará su poder, conduciéndole hasta la cumbre donde hallará la inspiración purificada?

Los escépticos pueden convertirse en amables e ingeniosos artistas, pero jamás lograrán ser genios.

¿Cómo explican los volterrianos pancistas de nuestros días —que han heredado de Voltaire la mala fe, pero no el espíritu— el irrefutable hecho de que los genios de cualquier época y de cualquier arte —Platón, el filósofo; Dante, el poeta; Miguel Ángel, el escultor; Newton, el científico; Beethoven, el músico; Dostoyevski, el novelista— vivieron siempre en amorosa unión con Dios?

Ensayo (1931) del libro *Los nietos de Dios* (1932).

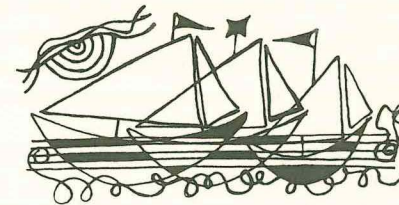
Beethoven, ángel sordo hambriento de amor.

Papini

JOSÉ KOZER  
INSONORO

Las letras de la página se retrajeron: no hay ímpetu.  
Un charco blanco. Una esquirla azul el tintero, resquebrajado.  
Una figura (sola) en la butaca su vacío una hendidura.  
La lámpara de pie encendida a su espalda.  
El movimiento amarillo del brazo, se prolongará.  
Tajante, la sombra.  
Toda palabra una desmesura. En sus ojos, entreabiertos.  
Su sombra desapercibida.  
El circuito indoloro de la luna nueva en la madrugada.  
Una roca el péndulo del reloj de pared.  
Ese exceso de espacio la ventana a cal y canto, desnuda.  
La luz oblicua en la cima del olmo. El pájaro adormilado  
ese rayo de luz.  
Objeto doble, en la pared (irrumpe). Inmóvil, la jarra blanca  
en la repisa el monograma en la jarra  
en el espejo ovalado, trizas (la luz).  
Inmóvil, en la butaca: los cuervos cruzaron tras la cierva  
en los espacios una prosecución de sombras.  
Ladea la cabeza se muerde imperceptible los labios una puerta  
entornada.  
¿Y dónde está el silencio? ¿Su himno? En lo alto siguen  
golpeando consecutivamente el triángulo  
y el batintín.

LA CREACIÓN MUSICAL EN MÉXICO  
DURANTE EL SIGLO XX



MANUEL DE ELÍAS

I

Queridos colegas y amigos:

El título de la disertación que me fue encomendada, y que acepté, se antoja a la vez  
harto riesgoso y ambicioso. Lo primero, porque para ver y definir con propiedad y  
justicia los acontecimientos del siglo XX, siento que me falta la perspectiva que sólo da  
el tiempo, más aún cuando yo mismo he sido parte activa durante algo más que los  
últimos treinta años; y lo segundo, porque la diversidad de personas y circunstancias  
involucrados en la creación musical en México durante el siglo XX requiere, diría yo, no  
de tiempo completo sino de dedicación absoluta, para su investigación y estudio.

Antes de iniciar mi exposición, quisiera —aun cuando incida en lugar común— hacer  
un voto en favor de un trabajo sistemático, consistente, compartido y eficaz, para la  
difusión de la música de los compositores latinoamericanos.

Naturalmente, hay que asumir desde el principio que esto no se dará satisfacto-  
riamente mientras no se cumpla el ciclo completo que requiere: composición, eje-  
cución pública (no nada más en ocasión del estreno), publicación y grabación en  
audio y de ser posible, en video, porque no sé si para bien o para mal, en la actual  
cultura de medios masivos de comunicación, el que o lo que no aparece en televisión,  
no existe.

Pues bien, para que se pueda lograr la difusión a la que hago referencia, considero  
indispensables dos etapas:

- 1a.: Una buena organización interna en cada país y
- 2a.: Un conocimiento, entendimiento y colaboración de todos los países en cuestión.

Después de este paréntesis, al que quisiera volver de alguna forma más tarde, me gustaría exponer de modo muy general algunos antecedentes de la vida musical mexicana durante lo que va del siglo XX. Incluiré comentarios, observaciones y puntos de vista personales, algunos de los cuales se relacionan y de algún modo explican el origen de valores estéticos e identidad.

En forma muy personal, y como ya lo advertí, opino que el asunto de la identidad no es un problema de la música, ni de otras formas de expresión artística, sino de algunos individuos.

Quede claro, sin embargo, que no pretendo —ni es el momento para ello— hacer una disertación psicológica, sociológica ni filosófica.

Así pues, haré un breve resumen de la vida musical de México durante los siglos anteriores.

En el territorio que hoy ocupa nuestro país existieron organizadamente hasta principios del siglo XVI grupos étnicos que, como en diferentes culturas de otros rincones del orbe, hicieron uso de la música como parte de los ritos guerreros y religiosos.

Hasta donde podemos saber, ésta era vigorosa, marcadamente rítmica y reiterativa, principalmente apoyada en escalas pentáfonas y ejecutadas por medio de la voz humana y algunos instrumentos aerófonos y de percusión. Estas prácticas privaron hasta bastante tiempo después de la llegada de los españoles y presumiblemente hasta entonces la identidad, la estética y la razón de ser de aquellas músicas, permanecieron sólidas e inmutables. Al choque de culturas se impuso poco a poco, en razón de las necesidades eclesiásticas de la Colonia, el sistema musical europeo.

A principios del siglo XVI, durante la segunda década, Fray Pedro de Gante funda una escuela en donde los indígenas aprenden a cantar y tocar, y aun a componer, según los procedimientos centroeuropeos de la música, circunstancia que significó un cambio sumamente profundo. Se modificó radicalmente el orden estético, melódico, tímbrico y rítmico. Apareció para ellos un concepto armónico hasta entonces prácticamente inexistente, lo que imagino que, aunado a las transformaciones paralelas en todos los aspectos, debe haber sido un choque de suma violencia.

Sin embargo, la capacidad de asimilación de su nueva realidad, a decir del cronista Bernal Díaz del Castillo, fue verdaderamente extraordinaria y como resultado, existen partituras indígenas de la época de ejemplar belleza y pulcritud técnica, en donde a veces se combinan textos en latín, nahuatl y castellano y se acusan rasgos de mestizaje musical.

Simultáneamente fueron influidas las expresiones populares, particularmente la música y la danza.

A partir de entonces, la música puramente indígena se eclipsó paulatinamente en forma inexorable. Sin embargo, su huella asoma, como dije, en la música mestiza. Durante el Virreinato hace su aparición la ópera, que se va consolidando a lo largo del siglo XVIII.

Andando el siglo siguiente, una vez concluida la guerra de Independencia, ocurrieron varios hechos que determinaron otras tantas formas de influencia y por lo mismo, de variación en los criterios estéticos.

- a) La guerra con los Estados Unidos de Norteamérica.
- b) El conflicto armado con Francia y
- c) El imperio de Maximiliano.

Simultáneamente, la música eclesiástica que había venido determinando y dominando el medio musical durante el periodo virreinal, pierde poco a poco su importancia a cambio de la aparición gradual de la ópera de corte italiano y por supuesto, de la música de salón, principalmente la escrita o transcrita para piano.

Es en estos aspectos en donde se muestran las primeras manifestaciones de una búsqueda conciente de un perfil propio: un incipiente nacionalismo.

Aparecen, pues diversas piezas —frecuentemente nutridas por las formas virtuosísticas del pianismo europeo generado por el romanticismo (en no pocos casos usado con ingenuidad)— construidas con temas y ritmos de danzas populares, dando en ocasiones como resultado trozos musicales de verdadera bravura.

En medio de este fenómeno se produce una nueva forma de mestizaje, que corre, como por vasos comunicantes, por nuestro continente, particularmente entre México y el Caribe, que tenía un importante centro emisor en Cuba y, en menor medida, en Nueva Orleans, a través de la música negra de la región.

El proceso operístico dio lugar a obras con libretos elaborados sobre temas mexicanos —antiguos o más recientes— incluso algunos a partir de historias o leyendas indígenas, escritos en italiano o en francés.

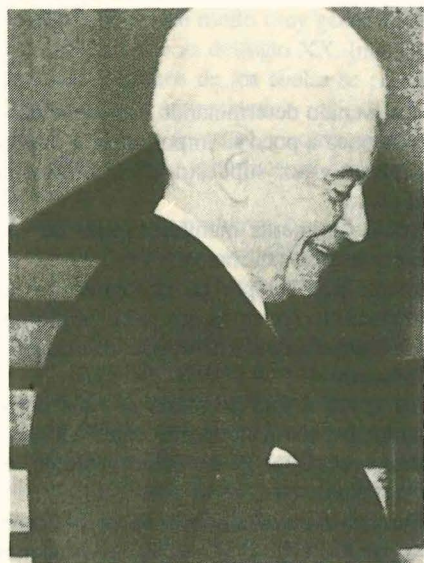
Durante la época porfiriana, que se inició en 1871 y que por tanto abarcó poco más que el último cuarto del siglo XIX y la primera década del XX, creció el número de músicos mexicanos —pianistas, compositores, cantantes, violinistas— que viajaron a Europa, unos a Italia, otros a Francia —a París concretamente—, y más tarde, algunos más a Alemania, con lo que los procedimientos compositivos de ejecución y los criterios estéticos sufrieron una nueva reorientación, y de alguna manera, y en más de un sentido, se abrieron otras perspectivas, otros horizontes. En fin, México buscaba nuevamente bajo nuevos estados de cosas una mejor ubicación de su vocación estética, aunque siempre cobijado bajo ropajes centroeuropeos.

Hubo de llegar el movimiento armado de 1910 para que las conciencias se sacudieran vigorosamente y se movieran en un sentido mejor definido, más congruente con la realidad nacional, con la propia cultura.

Durante este periodo algunos artistas salieron del país y otros permanecieron: unos padeciendo y otros viviendo la Revolución. Pero todos sujetos a su influencia inevitable, conciente o inconcientemente.

En consecuencia, superada la lucha revolucionaria, se fue perfilando un fuerte movimiento de consolidación musical, en forma paralela a las expresiones literarias y plásticas, especialmente las del Muralismo.

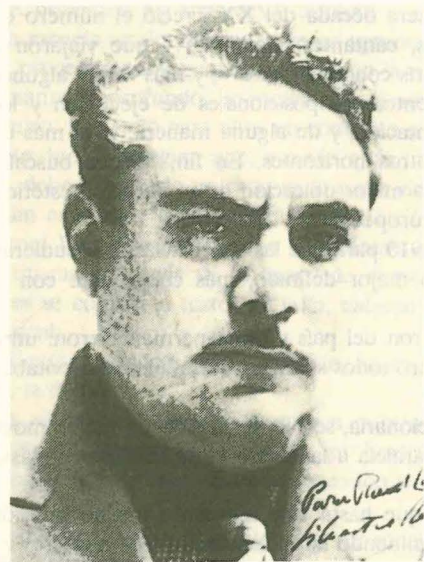
A modo de paréntesis quisiera comentar que hasta este momento me he referido sistemáticamente a hechos y circunstancias, omitiendo intencionalmente los nombres de los protagonistas; no porque estos carezcan de importancia, sino para destacar mejor el origen histórico de cambios, procedimientos, búsquedas y tendencias. Sin embargo, de



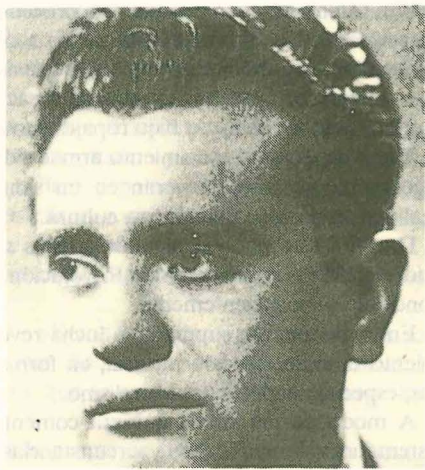
Manuel M. Ponce.



José Rolón.



Silvestre Revueltas.



José Pablo Moncayo.

aquí en adelante, al ocuparme del quehacer musical en el México del siglo XX —lo que nos interesa ahora de manera específica— haré mención de algunos de los actores más significativos en el escenario de los procesos de transformación y desarrollo.

Pues bien, como llevamos comentado, al concluir la Revolución Mexicana, se redefinieron en el país los perfiles nacionalistas que se originaron y cimentaron principalmente durante la segunda mitad del siglo XIX. Al paso de aquellos años, emergieron Manuel María Ponce y José Rolón, hecho que preparó el camino a la generación de compositores que incluye a Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, seguidos a su vez por Blas Galindo y José Pablo Moncayo.

La Orquesta Sinfónica de México establecida por Chávez en 1928, se convierte en un verdadero orientador y aglutinador de la vida musical del país. Se abren nuevos horizontes al escucharse ejemplos de la producción sinfónica de aquellos días procedente de Europa, Norteamérica, América Latina y, naturalmente, la obra reciente, realmente nueva, de los creadores musicales del México transformado por su circunstancia histórica.

Dos grandes vertientes se derivan de este momento axial; una, que se apoya en procedimientos más bien tradicionales, de escuela abiertamente centroeuropea, enraizada en los últimos latidos del romanticismo y que eventualmente parte de una temática anecdótica y/o musical regionalista, y otra que rompe lanzas con los procedimientos habituales en busca de una voz propia, con recursos, contenidos y contenidos eficaces en su momento y capaces de poner de manifiesto un trazo válido, estéticamente hablando.

La puerta abierta a intelectuales y artistas españoles a raíz de la guerra civil, trae consigo a México las técnicas de composición musical entonces en uso.

Por aquella época, dos nuevos elementos estimularon a los compositores mexicanos: primero, la cinematografía, y más tarde, la danza, que en pocos años alcanzó quizá su mejor nivel en todos sentidos.

Las partituras escritas para aquellas disciplinas por autores como Revueltas, Chávez, Galindo, Moncayo, Bernal Jiménez, Jiménez Mabarak, Herrera de la Fuente, etcétera, en su mayoría acabaron formando —muchas veces en forma de suite— parte importante del repertorio sinfónico.

Las técnicas dodecafónicas que mientras tanto se fueron infiltrando habrían de ser decisivas para las búsquedas y la conformación estética de las nuevas generaciones.

En la transición destacaron Joaquín Gutiérrez Heras, Leonardo Velázquez y Manuel Enríquez, quien pronto encabezó una nueva época que dejaba atrás el lenguaje nacionalista surgido en torno a la Revolución.

Alrededor de los años sesenta se dio un característico fenómeno de "información-contaminación", por así llamarlo, que parecía correr por todo el universo musical. De un continente a otro, de una latitud a la opuesta: cursos, festivales, laboratorios, talleres y equipos electroacústicos, conciertos "para iniciados", etcétera, sacudieron y reestimularon los medios musicales.

Durante aproximadamente una década —en algunos países más, en otros menos—, todos los compositores parecíamos hacer lo mismo: tratamiento "nuevo" para la voz humana o para los instrumentos tradicionales, grafías, racimos, lo aleatorio, la improvisación inserta; incursiones en el universo electroacústico siguiendo la llamativa escuela de

diversas escuelas o tendencias: Holanda o Polonia, Nueva York o Los Ángeles, Colonia, París o Tokio.

En esa etapa muchas de las influencias e informaciones llegaron a México reflejadas y aun transformadas por el prisma cultural de los Estados Unidos de Norteamérica.

Pero a pesar de todo, se empezó a manifestar un fenómeno sumamente significativo: en conciertos diversos y festivales fuera de nuestro país, tanto comentaristas de prensa como elementos del público y no pocos colegas coincidieron en señalar "el perfil mexicano" de nuestras partituras: particularmente de aquellas escritas sin la menor intención de regionalismo alguno.

Mientras tanto, en 1971 se realizó el primer concierto de música electrónica en vivo, en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México, con el equipo del laboratorio de aquella institución, fundado el año anterior por Héctor Quintanar. Los compositores participantes fuimos: el propio Quintanar, Mario Lavista y quien esto escribe. Aquel primer laboratorio sufrió muchas vicisitudes: falta de mantenimiento por dificultades en la adquisición de refacciones, mudanzas de edificio, modificaciones institucionales, etcétera, lo que afectó las posibilidades de estabilidad y desarrollo.

Con renovadores impulsos, Francisco Núñez creó más tarde un laboratorio en la Escuela Superior de Música integrando los recursos de la informática y la computación, apoyado en estos últimos aspectos por Roberto Morales. En ese centro se viene realizando una importante labor educativa y de difusión y a él acudimos quienes deseamos realizar obra y adquirir la información a la que obligan la marcha y la evolución de la tecnología contemporánea.

Simultáneamente, durante las últimas tres décadas, músicos notables de diversos países han visitado México ofreciendo cursos, conciertos y conferencias en forma más bien esporádica, mientras que, durante los últimos trece años, a instancias de Manuel Enríquez, se ha realizado ininterrumpidamente el Foro Internacional de Música Nueva; dicho todo lo anterior sin olvidar que hubo años atrás otros festivales y series de conciertos dedicados a la música contemporánea y, algunos de esos actos, exclusivamente a la música mexicana.

Muchas otras actividades forman parte del complejo mosaico musical mexicano contemporáneo: ópera, temporadas sinfónicas, música de cámara y coral, recitales diversos: algunas de estas actividades transmitidas por radio o televisión en forma directa o diferida. Pero no es éste el lugar ni el momento para analizarlas y además, resulta obvio que en una exposición tan general como esta necesariamente muchas cosas se quedan en el tintero.

De todo cuanto he reseñado del siglo XX, apoyado en sus antecedentes y para los fines que ahora nos ocupan, me gustaría hacer un breve diagnóstico. Lo haré en dos partes.

- A. 10. A pesar de una larga y rica historia musical, actualmente priva entre la mayoría de los jóvenes una preparación deficiente, lo que como síntoma señala el deterioro y la falta de eficacia en los sistemas de enseñanza, problema éste que debe ocupar nuestra atención en forma prioritaria.

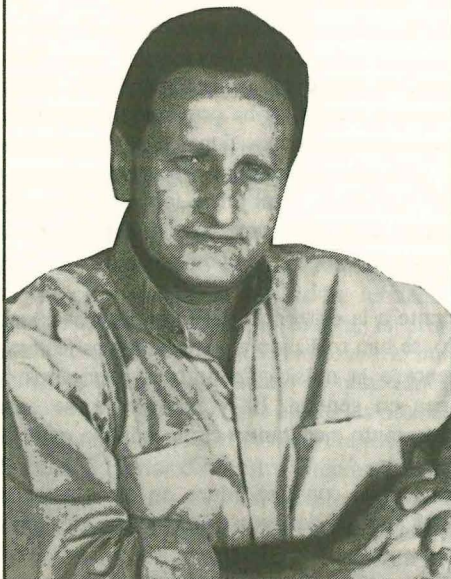
20. En muchos casos se está haciendo un uso fácil, ocioso e inadecuado de los recursos electroacústicos para la composición musical.
30. Hoy en día, hay varias generaciones de compositores mexicanos activos, la mayor parte, jóvenes.
40. En México, como en otros países, tal vez debido en gran medida a los efectos de los medios de comunicación masiva, se ha producido una forma de universalidad de estilos y procedimientos compositivos, paralelamente a una individualidad sumamente marcada, acusándose, sin embargo, algunas tendencias con características específicas, a mi juicio inquietantemente sintomáticas (folclorismo, elementos de música comercial y/o urbana, revisionismo armónico y formal, etcétera).

- B. 10. Con anterioridad y simultáneamente a la existencia del Foro Internacional de Música Nueva ya mencionado, se han realizado en México otros festivales, unos dedicados exclusivamente a la música de autores mexicanos y otros a la música contemporánea en general. En consecuencia, se han generado con el correr de los años, tanto ejecutantes como público para la música actual.
20. Poco a poco se va insertando la música contemporánea en otros actos y festivales, incluyendo ciudades del interior del país (Guanajuato, Xalapa, Guadalajara, Morelia, etcétera).
30. En general, ejecutantes, cantantes y directores no programan sino en pequeñas dosis la música de nuestros compositores y desafortunadamente, con frecuencia se hace con una preparación muy insuficiente.
40. No hay cumplimiento cabal de los derechos de autor.
50. La labor de grabación y edición es aún limitada e inconsistente. Se han realizado, no obstante, esfuerzos de singular importancia: serie de grabaciones de música mexicana en la Universidad Nacional Autónoma de México, otros con la Orquesta Sinfónica Nacional, la Filarmónica de la Ciudad de México y la Filarmónica de Jalisco, a cargo de directores como Mata, Herrera de la Fuente, Lozano y De Elías.

Para concluir:

10. Se trabaja intensamente en la actualidad en un proyecto de depuración y transformación de los sistemas de educación musical que presupone *a posteriori* un seguimiento y depuración permanentes.
20. Estamos por iniciar una actividad continua para la difusión de la obra de los compositores más jóvenes. De éstos, los mejores formarán parte de una tribuna anual y en esta última se hará la selección para participar en el Foro Internacional de Música Nueva.
30. Proyectamos realizar anualmente, a partir del mes de marzo de 1991, un acto internacional en torno a la computación, la informática y la electro-

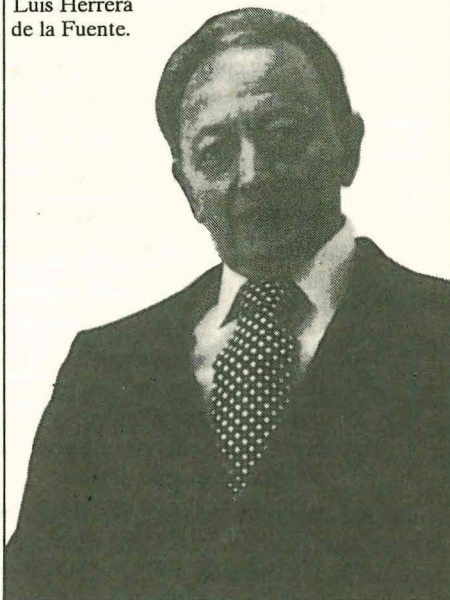
Eduardo Mata cuando era piloto.



Joaquín Gutiérrez Heras.



Luis Herrera de la Fuente.



Manuel de Elías.



Fotografías de Paulina Lavista.

cústica, con el fin no único, pero sí primordial, de orientarnos hacia el mejor uso musical, técnico y estético de dichos recursos.

40. A partir de 1992 se pretende producir en el Instituto Nacional de Bellas Artes una serie de importantes documentos musicales que consistirán en un fascículo y una cinta por cada compositor, distribuyendo el material como sigue:

Impreso (tamaño carta):

- a) Pequeña biografía.
- b) Catálogo de obra.
- c) Comentarios diversos.
- d) Página autógrafa (facsimilar). Etcétera.

Grabación (cassette o disco compacto, según recursos):

- a) Grabación de obras diversas.
- b) Una pequeña entrevista que permita escuchar ideas y experiencias en la voz del propio compositor.

Por último, quisiera invitar a todos ustedes a pensar en la posibilidad de que en cada uno de nuestros países se realice este tipo de documentos, con la misma idea y con un formato común a todos, de modo tal que nos permita con el tiempo presentar una imagen sólida, clara y consistente, con toda la dignidad que ante nosotros mismos y el mundo exterior nuestra música merece.

Muchas gracias por la fineza de su atención.

## II

Al concluir el ciclo de paneles correspondiente al tema "la nueva música en América Latina", dentro del V Festival Latinoamericano de Música en Caracas Venezuela, esta mesa directiva, en cumplimiento de las responsabilidades que le fueron conferidas, ofrece las siguientes conclusiones:

10. Que probablemente nunca como hoy ha existido mayor diversidad de tendencias y formas personales de expresión musical como en los últimos años.
20. Que existe una urgente necesidad de revisar y modificar a fondo los sistemas de educación musical.
30. Que no existe un verdadero conocimiento de la obra de los compositores latinoamericanos anteriores a las generaciones actuales.
40. Que hay graves deficiencias en la impresión, ejecución, grabación y distribución de nuestra música.

50. Que en general, la acción de los compositores y de los intérpretes está desvinculada en nuestros países.
60. Que frecuentemente, tanto compositores como intérpretes de América Latina no cuentan con la información, formación técnica ni sentido autocrítico que les ayude a alcanzar niveles de excelencia.

Se ha procurado resumir comentarios y posiciones, así como consideraciones generales, durante el transcurso del festival. En consecuencia, se ha elaborado la siguiente lista de propuestas y recomendaciones:

10. Que la dirección artística del festival cuente con todos los apoyos administrativos y logísticos que requiere.
20. Que en torno al director artístico se forme, para respaldo y colaboración, un consejo de programación y selección de obras y ejecutantes.
30. Que se realicen sesiones, en horario independiente, con base en grabaciones de obras elegidas y programadas con antelación y con previa explicación del autor y preguntas de los oyentes.
40. Que se hagan por lo menos dos encargos por festival: cada vez a diferentes compositores latinoamericanos, cambiando países y géneros (sinfónico, de cámara, vocal, electroacústico y/o sus combinaciones), abriendo a la vez, por concurso, una mayor oportunidad a los jóvenes compositores.
50. Que para mejor conocimiento de los músicos y del público en general, en cada programa se incluya una obra de alguno de los compositores reconocidos, por así decir, "clásicos", de Latinoamérica.
60. Que a fin de obtener un importante documento, todos los conciertos sean grabados. Podría ser editada una selección de lo mejor.
70. Que las ponencias sean enviadas con anticipación para ser copiadas y distribuidas al principio del festival y publicadas al final, como parte de la memoria del acto.
80. Que además de dos sesiones plenarias —inicio y conclusión— se organicen varias mesas de trabajo, agrupando ponencias según temática:
  - a) Educación musical.
  - b) Análisis de obras latinoamericanas.
  - c) Lenguajes musicales.
  - d) Difusión y derechos de autor.
  - e) Investigación.
  - f) Música para teatro, cine, televisión, etcétera.
90. Que los gobiernos e instituciones que apoyan la labor editorial musical en países como Venezuela, Puerto Rico, México, Cuba, etcétera, destinen mayores recursos económicos para poder consolidar y ampliar dicha labor, respaldando a la par los programas de grabación.

100. Que para poder contar con una mayor cantidad de recursos y prever más ampliamente la compleja organización, preparación y realización del acto, se estudie la posibilidad de presentar el festival en forma bianual.
110. Que las instituciones de cultura de los diferentes países hagan los estudios pertinentes para establecer en alguno de dichos países un instituto dedicado a la enseñanza superior de la composición musical, según las experiencias del Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires.

Adscrito a éste, un centro de investigación y documentación para la música de los compositores latinoamericanos, dotado de un departamento con personal especializado en difusión, distribución, derechos de autor, etcétera.

Este centro podrá contar con subsedes "receptoras-emisoras" en otros países, en donde además se coordine la labor editorial de la nación correspondiente.

120. Que se programe la elaboración de documentos —uno por cada compositor— siguiendo un formato y un diseño común a todos que contenga un fascículo impreso que incluya:
  - a) Biografía
  - b) Catálogo de obra
  - c) Comentarios
  - d) Fotografía del compositor (portada)
  - e) Otro material fotográfico
  - f) Página autógrafa, etcétera y una cinta con música y una entrevista que registre el pensamiento y la voz del autor.

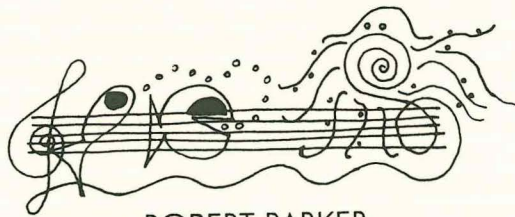
La realización de estos documentos —programada por un consejo— correspondería a cada país.

En casos especiales se buscaría y recomendaría el apoyo económico de otra nación.
130. Buscar vías de vinculación entre compositores y ejecutantes para la mayor comprensión de las obras y sus lenguajes.
140. Proponer a las direcciones de las orquestas profesionales que adopten el sistema de compositores residentes con derechos a participar en la conformación de la programación general.
150. Que los compositores nos involucremos profundamente en un trabajo permanente en torno a proyectos académicos y reestructuración de los sistemas de educación musical, ya sea mediante la cátedra o aportando obra musical y/o teórica.
 

Este aspecto es de capital importancia y debemos ocuparnos de él si queremos que la música latinoamericana alcance los niveles de excelencia y ocupe el lugar que todos deseamos.

\* Ponencias leídas en el V Festival Latinoamericano de Música, Caracas, Venezuela, noviembre 15 de 1991.

# EL CONCIERTO PARA CELLO DE CHÁVEZ: PERDIDO Y HALLADO



ROBERT PARKER

Traducción de Juan Arturo Brennan

En 1987, G. Schirmer Inc. y Carlanita Music Co. imprimieron un catálogo de Carlos Chávez con obras publicadas o que pronto estarían disponibles. Carlanita es el nombre elegido por Anita, la hija del compositor, para la compañía que formó con el objeto de editar y distribuir las obras de su padre que habían quedado sin publicar a su muerte en 1978. Han aparecido algunas obras bajo el sello de Carlanita, en las que se indica a Schirmer como el único distribuidor.<sup>1</sup> En la lista de las obras por publicar se hallaba el sorprendente anuncio de que el Concierto para cello de Chávez aparecería en 1988. Sorprendido porque el catálogo oficial de las obras de Chávez señala que el Concierto está inconcluso.<sup>2</sup>

Este artículo del catálogo de 1975 indica que el Concierto fue completado hasta el compás 153 del primer movimiento, y que del segundo movimiento, *Lento*, sólo existe el tema. Para los movimientos tres y cuatro sólo se indica el tempo: *Scherzo* y *Presto*. El catálogo revela además que existe la partitura orquestal y una reducción para piano de la porción terminada de la obra. El artículo del catálogo concluye con información respecto a que el Concierto fue encargado por la Academia de Artes de México.

Como el Concierto para cello no se encuentra en la colección de manuscritos de la Biblioteca Pública de Nueva York, donde se halla la mayoría de los manuscritos de Chávez, parecerían existir dos vías principales para la búsqueda de material relativo a la obra. Una de ellas sería la correspondencia que Chávez hubiera tenido con la Academia de Artes respecto al encargo; Chávez había sido miembro de la Academia desde 1968. La otra vía sería determinar si Anita, la hija de Chávez, pudiera proporcionar información sobre la localización de la música y sobre por qué, siendo una obra incompleta, habría de aparecer en la lista de obras por publicar.

Primero el asunto de la Academia de Artes. Entre los papeles de Chávez en el Archivo General de la Nación en la Ciudad de México existe un voluminoso expediente,

257 páginas en total, identificado como "Academia de Artes". El segmento que se refiere al encargo que nos ocupa se inicia en 1972 con una carta del primero de marzo en la que el Secretario-Tesorero Enrique del Moral anuncia que el Consejo de la Academia ha aprobado el plan de actividades propuesto por la Sección de Música, que contempla la composición de una obra orquestal por Chávez, a cambio de una remuneración de 25,000 pesos. La carta continúa diciendo que la obra habrá de estar compuesta antes del fin de 1972.<sup>3</sup> Chávez aceptó formalmente el encargo por escrito el 7 de marzo de 1972 pero con una condición respecto a la fecha de entrega. Chávez sentía que compromisos previos le impedirían terminar la obra para el fin de ese año, pero creía poder completarla unos meses más tarde.<sup>4</sup>

Tales compromisos incluían la dirección del Festival de Música de Cabrillo en Aptos, California, que se había iniciado en 1970 y habría de continuar hasta 1973. Además Chávez se presentó como director huésped en la Universidad de Nueva York y compuso dos obras menores: *Nonantzin* para coro mixto y una serie de identificaciones televisivas tituladas *Tema equis*. Pero quizá la mayor obligación profesional a la que se enfrentó en 1972 fue el encargo del presidente Echeverría de desarrollar un plan nacional de música que llegara a las masas con instrucción musical para todos los estudiantes de primaria. La implementación de este plan nacional debía iniciarse el 23 de diciembre de 1972. Sin duda Chávez estaba consciente de que sería nombrado director del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y director de la Orquesta Sinfónica Nacional en enero de 1973.<sup>5</sup> Con estas enormes responsabilidades a corto plazo, se requeriría a un compositor muy dedicado para aceptar el encargo de una nueva obra. Ciertamente, Chávez lo era; se consideraba compositor antes que nada, pero al menos fue realista al determinar que no era posible terminar el encargo para fines de 1972.

Una parte importante de los compromisos de Chávez fue cancelada cuando, por presiones negativas, renunció a la dirección del Departamento de Música del INBA y a la de la Sinfónica Nacional antes del fin de enero de 1973.<sup>6</sup> Pero para el mes de mayo, al encargo de la Academia de Artes seguía sin cumplirse.

Una carta del Secretario de la Academia, Luis Ortiz Monasterio, fechada el 2 de mayo de 1973, urgía a Chávez, concurrentemente con Blas Galindo y Rodolfo Halffter, también miembros de la Sección de Música de la Academia, que informara sobre la fecha de entrega de la composición.<sup>7</sup> Chávez contestó que no recordaba haber firmado un contrato con fecha de entrega. Y seguía diciendo que, en su opinión, el encargo no tenía como objetivo el restringirlo a una fecha precisa de entrega sino estimular la creación de una nueva obra.<sup>8</sup> La respuesta sobre este punto, a cargo del Secretario Ortiz Monasterio y el Tesorero Juan O'Gorman, indicaba que la intención no era restringir a Chávez sino determinar los gastos posibles para ese año fiscal.<sup>9</sup> También informaron a Chávez sobre un acuerdo tomado días atrás por el Consejo en el sentido de que si la obra no era terminada durante 1973, los 25,000 pesos de honorarios serían redistribuidos en otras secciones de la Academia. Chávez respondió con una carta furibunda e indignada, criticando severamente a la burocracia de la Academia y señalando que no podría terminar el encargo bajo esta condición. Su respuesta fue dirigida a Xavier Moyssén, Presidente, con copia para todos los miembros de la Academia.<sup>10</sup>



Carlos Chávez con su mujer, Otilia de Chávez y sus hijas Juana y Anita.

La carta de Chávez denunciando el encargo tuvo un efecto múltiple. El Secretario Ortiz Monasterio respondió refutando la acusación de burocratismo a la Academia<sup>11</sup> y al menos otro miembro, Jorge Crespo de la Serna, intentó calmar las aguas turbulentas en una carta a Chávez, fechada el 6 de octubre.<sup>12</sup> pero la respuesta substancial vino del nuevo Secretario de la organización, Pedro Rojas, quien informó a Chávez que el 21 de agosto, dos semanas antes de recibir la carta del disgustado compositor, el Consejo había tomado la decisión de pedirle que siguiera preparando la obra. Se le pagarían los 25,000 pesos antes del fin del año, dejando a su discreción el terminar la obra cuando le fuera posible.<sup>13</sup>

El deseo del Consejo de que Chávez "siguiera preparando la obra" se basaba en el supuesto de que la composición ya estaba iniciada. Sin embargo, no existe evidencia para apoyar esta premisa. Incluso el acuerdo de Chávez con él deseo del Consejo para llevar adelante el encargo no daba ninguna indicación de que hubiera iniciado la composición de la obra orquestal, como se ve en su carta del 29 de octubre de 1973: "En vista de las condiciones ofrecidas, estoy de acuerdo en continuar con el encargo (NOTA: Chávez no dice 'continuar preparando la obra'), que probablemente quedará terminado durante el año de 1974". Chávez enfatizaba, sin embargo, que no aceptaría los honorarios por el encargo hasta que la obra estuviera terminada. Chávez clarificaba además algunos puntos adicionales sobre el encargo: a) Que no estaba obligado a entregar el manuscrito

original a la Academia; 2) Que la propiedad artística y literaria sería sólo suya; y 3) Que cuando la obra fuera publicada la Academia no recibiría parte alguna del porcentaje distribuido por los editores. Chávez afirmaba que "todos estos derechos corresponden a las normas universales, naturalmente incluyendo a México, tal y como los conozco por mi experiencia propia."<sup>14</sup>

Para noviembre de 1973, un año y ocho meses después de realizado el encargo, no había señales de Chávez de que hubiera comenzado a escribir la obra orquestal, ni de la forma que la obra tendría. No fue sino hasta quince meses después, en enero de 1975, que el compositor abordó de nuevo el tema del encargo con los directivos de la academia de Artes. Entretanto, Chávez había rentado un apartamento en Nueva York, en el número 20 de la Calle Oeste 64 (Apt. 43-S) frente al Lincoln Center, del otro lado de Broadway, el primero de enero de 1974. Aparentemente tenía la intención de hacer de Nueva York la base de su actividad profesional después de sus tribulaciones de un año atrás en México. Durante ese intervalo compuso, por encargo de la Orquesta Filarmónica de la UNAM, *Sonante* para orquesta de cuerdas, y algunos madrigales *a capella* para la Tetra Music Corporation. Estas no eran causas suficientes para retrasar su trabajo en el encargo de la Academia. Existían otras razones, como lo manifestó en su carta al presidente en turno de la Academia, el 27 de enero de 1975, en la que se lee parcialmente: "En 1972 la Academia me encargó una pieza orquestal. Por diversas razones personales la obra no ha sido terminada en su totalidad pero *más de la mitad ya lo está* (cursivas mías). Solicito, señor Presidente, que me informe si el retraso en la entrega significa que el encargo ha sido cancelado o si aún es válido."<sup>15</sup> Las "razones personales" citadas por Chávez pueden haberse referido a un apretado calendario como director de orquesta en 1974, que incluyó Albuquerque, Boston, Long Beach, Nueva York, Caracas, Omaha, la Ciudad de México, Costa Rica y Argentina. En todo caso, el resultado de esta consulta sobre el encargo fue favorable. El presidente Xavier Moysén respondió que el encargo estaba vigente y añadió: "En nuestra junta de Consejo en enero, Blas Galindo nos hizo saber de su intención de entregarnos la partitura durante este año, noticia que fue recibida con satisfacción."<sup>16</sup>

Durante 1975, el avance en la terminación de la obra no progresó según lo planeado. En Nueva York, Chávez se hallaba componiendo una importante obra pianística, los *Cinco caprichos*, por encargo de Alan Marks. Tuvo que informar a la Academia hacia fines de octubre que no podía terminar el encargo para el fin del año debido a múltiples "distracciones impredecibles e impostergables", pero que seguía trabajando en la obra.<sup>17</sup> La distracción mayor era, probablemente, la grave enfermedad de Chávez: cáncer de la próstata, confirmado quirúrgicamente por el Dr. Trifón de la Sierra hacia fines de 1975.<sup>18</sup> Es posible que el Consejo de la Academia conociera este hecho, puesto que en su sesión del 2 de diciembre Rodolfo Halffter advirtió a los miembros que la partitura de Chávez sería terminada en 1976. El Secretario Rojas le comunicó a Chávez que "el sentir de los miembros fue de satisfacción al saber que el encargo no ha sido olvidado, y la partitura será bienvenida".<sup>19</sup> Al reforzar este tono conciliador, Rojas lamentaba no tener a Chávez entre ellos, pero afirmaba estar seguro de que el compositor continuaba con su "meritoria y productiva vida".

En julio de 1976 Chávez escribió al secretario Rojas diciendo que la composición (aún sin definir) seguía avanzando, y que él era el primero en querer terminarla pronto.<sup>20</sup> Entonces, otro factor se sumó al retraso: un nuevo encargo, de Per Brevig, trombonista principal de la orquesta del Metropolitan Opera de Nueva York, para la composición de un concierto para trombón. Los honorarios estipulados eran del orden de tres a cuatro mil dólares,<sup>21</sup> suma notablemente mayor a los 25,000 pesos que Chávez recibiría de la Academia por la obra orquestal. Y Chávez necesitaba el dinero; había pedido un préstamo sustancial para apoyar los negocios de su hijo Agustín.<sup>22</sup> A pesar de su delicada salud y de una nueva cirugía en noviembre de 1976, tuvo la fuerza necesaria para terminar el Concierto para trombón en enero de 1977.<sup>23</sup> Fue operado de cáncer nuevamente en febrero de 1977.<sup>24</sup>

Mientras tanto, otra circunstancia impredecible redujo drásticamente el valor de los 25,000 pesos de honorarios de la Academia. A finales de agosto de 1976, el peso mexicano fue flotado y perdió el 39% de su valor frente al dólar.<sup>25</sup>

En marzo de 1977, un mes después de la operación de Chávez, la Academia le pagó los 25,000 devaluados pesos sin haber recibido la partitura encargada. En su recibo por este pago, Chávez finalmente identificó la naturaleza de la pieza: "que será un *concierto para cello*" (cursivas mías). En el recibo, Chávez dejó clara su posición sobre el derecho de propiedad diciendo: "quedo obligado solamente a inscribir en la partitura publicada que ha sido un encargo de la Academia de Artes".<sup>26</sup> Chávez no explicaba, sin embargo, cuando o por qué la pieza había tomado la forma de un concierto para cello.

Desde el fin de marzo hasta el fin de noviembre de 1977, hubo otra larga brecha en la correspondencia entre Chávez y la Academia. El 29 de noviembre el secretario Rojas giró instrucciones del Consejo en el sentido de que la obra debía ser terminada para el fin del año para que pudiera ser considerada entre los logros de la Academia.<sup>27</sup> La respuesta de Chávez, seis semanas más tarde, fue dramática:

No sé si esté usted consciente del hecho de que desde diciembre de 1976 hasta julio o agosto de 1977 he estado fuera de circulación. Esto ha retrasado mi trabajo considerablemente y ha afectado negativamente mis compromisos, pero creo haber comunicado a usted en una ocasión anterior que la obra sinfónica (*sic*) que la Academia me ha encargado está muy avanzada, prácticamente terminada. Sólo deseo regresar a la normalidad después de la anormal situación a la que me he referido, y creo que la partitura estará pronto terminada.<sup>28</sup>

Parece no quedar duda, por el tono resuelto de esta carta, que Chávez estaba firmemente dispuesto a terminar el concierto y que estaba convencido de poder hacerlo. Pero en los meses finales de su vida la terminación del concierto fue pospuesta por su intensa preocupación por completar la reorquestación de su ópera *Los visitantes*.<sup>29</sup> Chávez murió el 2 de agosto de 1978 antes de terminar ninguno de estos dos proyectos.

El segundo paso en la búsqueda del Concierto para cello de Chávez fue tratar de localizar la parte de la obra que había logrado terminar. Una visita a Anita Chávez (julio 19, 1989) produjo información vital. La hija de Chávez dijo que el cellista Carlos Prieto se había puesto en contacto con ella en 1986 al enterarse de la existencia del fragmento del

concierto. Prieto, en la cúspide de una exitosa carrera industrial y de negocios en México, había decidido alterar su vida profesional y convertirse en concertista del violoncello. Había estudiado el instrumento desde su infancia, con maestros distinguidos como Imre Hartmann y Leonard Rose, y nunca había dejado de tocar. La transición hacia la música de tiempo completo, iniciada en 1976, fue concluida en 1978 y Prieto se había dedicado al concertismo desde entonces. Esta transformación a la carrera musical, y sus alcances, están detallados en su libro autobiográfico, *Alrededor del mundo con el violonchelo*.<sup>30</sup>

Prieto buscaba maneras de ampliar el repertorio solista del violoncello cuando consultó a Anita Chávez sobre la obra de su padre.<sup>31</sup> Ella le entregó los materiales que tenía: una reducción de piano y una partitura de orquesta, ambas terminadas sólo hasta el compás 153. Después de examinar la partitura, Prieto decidió que se podía tocar tal como estaba y comenzó a preparar la ejecución. La obra fue estrenada en homenaje al compositor el 13 de junio de 1987, en el aniversario 88 de su nacimiento. Prieto fue el solista, con la Orquesta Sinfónica del Estado de México, dirigida por Eduardo Diazmuñoz. El concierto se llevó a cabo en la Sala Nezahualcóyotl de la ciudad de México y se repitió pocos días después en Toluca y en Naucalpan, Estado de México.

Un examen de la partitura del concierto revela una obra altamente cromática, similar al Concierto para trombón en el que Chávez trabajó simultáneamente. De hecho, la entrada del solista en las dos obras es asombrosamente similar en su angularidad y en su cromatismo que evade la tonalidad. (Ejemplo 1).

EJEMPLO 1: Entrada de los solistas en los conciertos para trombón y para violoncello

Una diferencia importante entre ambos es, sin embargo, que la frase inicial de doce notas del violoncello emplea los doce sonidos de la escala cromática. Esto parecería indicar una composición serial, poco usual en Chávez, aunque el compositor utilizó

técnicas seriales en *Soli II* para quinteto de aliento (1961) y en las Variaciones para violín y piano (1961). Sin embargo, este no es un caso de serialismo. En retrospectiva, la frase de doce notas puede ser vista simplemente como una predicción del cromatismo atonal que ha de seguir.

Como en los otros conciertos de Chávez, para cuatro cornos (1937), piano (1938), violín (1948) y trombón (1977), el diseño arquitectónico del Concierto para violoncello incorpora el regreso o corroboración de material musical. Esto, a pesar de la firme posición de Chávez en contra de la repetición, establecida en sus Conferencias Norton en la Universidad de Harvard, 1958-59.<sup>32</sup> El compositor planeó deliberadamente la recurrencia de ideas en su obra para violoncello. Un esquema del concierto completo, contenido en una sola página, estaba entre los materiales que Carlos Prieto obtuvo de Anita Chávez. El contenido íntegro de este esquema se muestra a continuación en la Figura 1.

Figura 1. Bosquejo de la estructura del Concierto, en manuscrito de Chávez.

#### ALLEGRO

- 1 CONCERTO SOLOS
- 2 CONCERTO SOLOS
- 3 CONCERTO CONJUNTO
- 4 CONCERTO SOLOS
- 5 TUTTI ELABORACIÓN MATERIALES ANTERIORES

#### LENTO

- 1 CONCERTO MADERA
- 2 CONCERTO CUERDA
- 3 CONCERTO METALES
- 4 TUTTI ELABORACIÓN MATERIALES LENTO
- 5 SOLO, CADENZA, ELABORACIÓN MATERIALES LENTO

#### SCHERZO

- 1 TUTTI PRESENTACIÓN SCHERZO
- 2 CONCERTO CUERDA
- 3 CONCERTO METALES
- 4 CONCERTO MADERA
- 5 SOLO, ELABORACIÓN MATERIALES SCHERZO

#### PRESTO

- 1 CONCERTO SOLOS
- 2 TUTTI ELABORACIÓN MATERIALES PRESTO
- 3 SOLO, CADENZA, ELABORACIÓN MATERIALES TODOS LOS TIEMPOS
- 4 CONCERTO CONJUNTO
- 5 CODA CONJUNTO

Una comparación del esquema del primer movimiento con la partitura deja claro que *elaboración materiales* es una referencia a ideas presentadas anteriormente. La primera instancia de ello está en la primera frase del cello, repetida por la orquesta al inicio del *tutti* en el compás 115. (Ejemplo 2) El contorno y el ritmo de la frase inicial del solista se conservan en la repetición, pero está tratados como una *klangfarbenmelodie weberniana*, *al ser fragmentados y divididos entre diversas secciones de la orquesta*.

Ejemplo 2. Primer movimiento

The image shows a musical score for the first movement. The top staff is for the solo cello (Vc.), marked 'solo Vc.' and 'ff'. The bottom two staves are for the piano, with dynamic markings 'ff' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

a. COMPASES 1-2

The image shows a musical score for measures 115-117. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings 'ff' and 'p'. The instruments listed are Vns., Fr. horns, Trps., Tnbs., Vc., Vcl., D.B., Tuba, and Bns. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

b. COMPASES 115-117

Otra exposición modificada del material, que se inicia en el compás 119 del *tutti*, elabora un pasaje presentado cerca del inicio del movimiento. (Ejemplo 3) No contento con simplemente reexponer la idea, Chávez varía la armonía y la secuencia de alturas, pero mantiene intacta su identidad.

Ejemplo 3. Primer movimiento

Solo Vc.  
 marcatissimo Fls.  
 cortissimo al falone  
 Vns. fp  
 Va. fp  
 Vc. ff  
 D.B. ff

a. COMPASES 8-11

Picc. Fl. Oboe Clarinet  
 Trp.  
 strings & low brass

b. COMPASES 119-122

Una corroboración ulterior (Ejemplo 4) ocurre en los compases 125 a 131 del *tutti*, que corresponde a los compases 35 a 42 de la sección *1 CONCERTO SOLOS* del movimiento. En este caso, tres compases en métrica de 4/4 son truncados en un compás de 6/4 en la reexposición.<sup>33</sup>

Ejemplo 4. Primer movimiento

Solo Vc.  
 Trb. 1  
 Fls.  
 Oboe  
 Clarinet  
 Va.  
 Vc. cantabile p  
 D.B. cantabile p

a. COMPASES 35-42

Fl. 1 ritardando a tempo  
 Fls.  
 Oboe  
 Clarinet  
 Vn. 1  
 Vn. 2  
 Va. ff dim. mf

b. COMPASES 125-130

Si bien estas recurrencias musicales sirven como agentes unificadores, también ofrecen amplia oportunidad para la variación, el desarrollo y la reorquestación, plenamente aprovechada por Chávez. Por el esquema del cuarto movimiento se puede percibir que el compositor planeaba una más amplia unificación de toda la obra.

Si Chávez hubiera podido realizar la *ELABORACIÓN MATERIALES TODOS LOS TIEMPOS*, hubiera llegado a la organización cíclica de la obra.

La sección *lentissimo* en el compás 145, cuando el violoncello solo entra de nuevo, ha permitido a Carlos Prieto especular que es el inicio del segundo movimiento.<sup>34</sup> Esto sería congruente con la anotación del catálogo que indica que del segundo movimiento sólo existe el tema. El solo de flauta (compases 125-130) que reitera la melodía de la primera sección (compases 35-42), se disuelve en lo que podría tomarse como una transición hacia el segundo movimiento. Otra posibilidad es que la primera sección del esquema de Chávez para el segundo movimiento, designada *CONCEPTO MADERA*, se inicie con los solos de instrumentos de madera en el compás 136. Esto haría que la segunda sección del esquema, *CONCEPTO CUERDA*, correspondiera con la melodía del cello solo en el compás 145 y el contrasujeto en el contrabajo, tres compases más tarde. La materia para ambos argumentos se agota en el compás 153, donde Chávez

dejó de componer, Puede decirse con cierta seguridad que la disminución gradual de los *tempi* ( $J=84$  en el compás 127, a  $J=80$  en el compás 132, a  $J=72$  en el 136, y a  $J=52$  en el 140) sugiere el inicio del segundo movimiento, *Lento*, o su inminente arribo.

El tipo de cromatismo que caracteriza las obras tardías de Chávez está ampliamente reflejado en el Concierto para cello. La preponderancia de séptimas mayores, segundas menores y novenas menores produce una tensión áspera que Chávez manipula con destreza, imaginación y sentido dramático. Tanto vertical como horizontalmente estos intervalos son, por su persistencia, lo más cercano a un manierismo de estilo interválico que pueda hallarse en la producción tardía de Chávez. El compositor muestra también una fuerte predilección armónica por las séptimas menores, y por las segundas y novenas mayores en el registro bajo, que producen una astringente disonancia en el choque de los armónicos superiores.

Instrumentalmente, Chávez coloca el cello solo al interior de varios pequeños conjunto que complementan y expanden sus propios recursos tímbricos, como en el diálogo con la tuba en los compases 15 a 20, el cello solo contra el registro grave de trombones y tuba (compases 323 a 37) y dos trompetas en registro grave con cello solo (compases 50 a 54). Si en el Concierto para trombón Chávez hizo grandes esfuerzos por extender el rango tímbrico del instrumento solista doblando sus líneas melódicas con otros instrumentos, en la obra para cello coloca la línea melódica con otros instrumentos, en la obra para cello coloca la línea solista al interior de estos pequeños ensambles que la rodean con una variedad de colores. Sólo una vez, en el compás 10, se dobla la línea del cello solista, y solo durante tres notas, con flautas en unísono una octava arriba del cello *altissimo*. El más largo y más curioso discurso entre el cello solista y otro grupo instrumental es el extenso pasaje con contrabajos en los compases 68 a 86, en donde una línea relativamente lírica del solista en acompañada por un cimientito virtuosístico y sólido de toda la sección de contrabajos.

Carlos Prieto reconoce la extrema disonancia del Concierto para violoncello, pero lo encuentra fácilmente accesible, en parte por la hábil combinación de colores instrumentales. Si bien considera que la parte solista es muy exigente, la califica de factible, debido al conocimiento de Chávez sobre las limitaciones técnicas del instrumento. Ante todo, Prieto considera que es una obra altamente dramática.<sup>35</sup> La fuerza dramática del primer movimiento es inmediatamente aparente, y alcanza un clímax con la llegada del *tutti* en el compás 115. En una reseña del 16 de junio de 1987, reconociendo la dificultad de evaluar una obra nueva con una sola audición, Ricardo Rondón caracterizó al Concierto, simplificando en exceso, como música que habla el lenguaje de Berg y Schoenberg.<sup>36</sup>

Es lamentable que una composición cuyo primer movimiento revela tal madurez artística no haya sido realizada en su totalidad. por fortuna una parte sustancial de la obra fue terminada y se sostiene admirablemente en su ejecución. La intención de Anita Chávez de hacer disponible el Concierto, a través de Carlanita Music. Co., está basada en su probado valor como una adición viable a la literatura concertante del violoncello.

Universidad de Miami-Ciudad de México, septiembre, 1989.

## Notas y referencias

<sup>1</sup> *Feuille d'Album* para guitarra sola (1985); *Upingos* para oboe solo (1985); *Cuatro estudios* para piano (1985); Cuarteto de arcos I (1988); *Madrigal* para cello (o viola) y piano (1983); Valses y otras danzas para piano (1983); y *Piezas tempranas* para piano, Vol. I (1983). El primer editor de la serie Carlanita fue Miguel Coelho, a quien sucedió Max Lifchitz.

<sup>2</sup> *Carlos Chávez: Catálogo completo* (México, D. F.; Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1971, *Suplemento* 1981).

<sup>3</sup> Archivo General de la nación (AGN), Fondo Carlos Chávez (CC), caja correspondencia (caja cor.) 1, expediente (exp.) 5.

<sup>4</sup> *Ibid.*, carta del 5 de marzo de 1972.

<sup>5</sup> Robert L. Parker, *Carlos Chávez: Mexico's Modern-day Orpheus* (Boston, Twayne Publishers, 1983) 26.

<sup>6</sup> Puede hallarse una discusión del fiasco de la Sinfónica Nacional en *Ibid.*, 27.

<sup>7</sup> AGN, CC, caja cor. i, exp. 5.

<sup>8</sup> *Ibid.*, junio 22, 1973.

<sup>9</sup> *Ibid.*, agosto 17, 1973.

<sup>10</sup> *Ibid.*, septiembre 7, 1973.

<sup>11</sup> *Ibid.*, octubre 2, 1973.

<sup>12</sup> *Ibid.*, octubre 6, 1973.

<sup>13</sup> *Ibid.*, octubre 9, 1973.

<sup>14</sup> *Ibid.*, octubre 29, 1973.

<sup>15</sup> *Ibid.*, CC, caja cor. 1, exp. 4, enero 25, 1975.

<sup>16</sup> *Ibid.*, febrero 10, 1975.

<sup>17</sup> Carta al licenciado Pedro Rojas, en *Ibid.*, octubre 27, 1975.

<sup>18</sup> Entrevista con María Teresa Rodríguez, México, D. F., agosto 11, 1980.

<sup>19</sup> Carta de Rojas a Chávez, AGN, CC, caja cor. 1, exp. 4, diciembre 9, 1975.

<sup>20</sup> AGN, CC, caja cor. 1, exp. 4, julio 1, 1976.

<sup>21</sup> Entrevista con Per Brevig, Nueva York, octubre 26, 1980.

<sup>22</sup> Entrevista con María Teresa Rodríguez, *Op. cit.*

<sup>23</sup> Entrevista con Per Brevig, *Op. cit.*

<sup>24</sup> Entrevista con María Teresa Rodríguez, *Op. cit.*

<sup>25</sup> *Las devaluaciones del peso mexicano* (México, D. F., UNAM, Facultad de Economía, 1978), 91.

<sup>26</sup> AGN, CC, caja cor. 1, exp. 4, marzo 27, 1977.

<sup>27</sup> *Ibid.*, noviembre 29, 1977.

<sup>28</sup> *Ibid.*, enero 14, 1978.

<sup>29</sup> Conversación con Anita Chávez, México, D. F., septiembre 14, 1989.

<sup>30</sup> México, D. F., Alianza Editorial Mexicana, 1988. Estoy en deuda con el maestro Prieto por su excepcional generosidad al proporcionarme copias de la partitura orquestal y la reducción para piano y el esquema del Concierto para cello de Chávez, así, como la invaluable información sobre la ejecución de la obra.

<sup>31</sup> Los encargos de Prieto para obras con violoncello solista terminados hasta la fecha incluyen piezas de Blas Galindo, Manuel Enríquez y Federico Ibarra. Otros encargos en proceso incluyen obras de Mario Lavista y Samuel Zyman. (N. del T.: A la fecha de la publicación de este artículo, el Concierto para violoncello de Zyman ya ha sido estrenado por Prieto).

<sup>32</sup> *Musical Thought* (Cambridge, Mass.; Harvard University Press 1960), Capítulo IV.

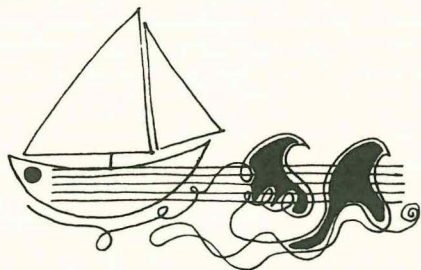
<sup>33</sup> El efecto de movimiento oscilatorio creado por la alternancia rítmica en los compases 35 y 125 es muy semejante a un pasaje del Concierto para trombón, compases 152 y 154.

<sup>34</sup> Entrevista con Carlos Prieto, México, D. F., agosto 21, 1989.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Novedades*, junio 16, 1987.

# REFLEJOS DE LA NOCHE DE MARIO LAVISTA



UN ANÁLISIS DE GERARDO DIRIÉ

Traducción de Dana Gelinas

Puesto que mi presentación tiene por asunto una pieza musical que es poco conocida por el público de los Estados Unidos, y cuyo compositor no es muy conocido en algunos lugares de los Estados Unidos, haré un breve recuento de la trayectoria musical de su autor, a la vez que avanzaré algunos conceptos acerca de la concepción musical del mismo.

Mario Lavista nació en 1943, en la ciudad de México. En 1963 fue admitido como miembro del Taller de Composición de Carlos Chávez; también realizó estudios durante dos años con Rodolfo Halffter. El gobierno francés otorgó a Mario Lavista en 1967 una beca para realizar estudios en París, que realizó en la Shola Cantorum bajo la dirección de Jean Étienne-Marie; estudió también con Henri Pousseur y Nadia Boulanger. En Colonia, Alemania, fue discípulo de Karlheinz Stockhausen en la Rheinische Musikschule en 1968. Durante el mismo año participó en los Cursos Internacionales de Música Nueva impartidos en Darmstadt.

A su regreso a México, en 1970, funda *Quanta*, un grupo instrumental de improvisación musical. Durante los años de 1971 y 1972 Lavista compone algunas piezas electroacústicas, después de lo cual abandona no sólo dichos recursos, sino la improvisación misma, debido a que toma conciencia de que había recorrido ambos caminos motivado sólo por una curiosidad intelectual y no por una necesidad de expresión.

Lavista escribe acerca de esa etapa de su carrera:

Durante esos años pretendí colocarme al lado de una efímera vanguardia que descreía de la consumación de la obra y afirmaba que el concepto o la idea que la genera es más importante que su realidad sonora. En esa época consideré más fecundo ejercitar el pensamiento en la invención de esquemas, pretendidamente novedosos, que no fueran deudores de nada ni de nadie: esquemas sin pasado. Aquí residía mi error: en creer que lo importante era inventar el descubrimiento, en lugar de redescubrir la invención. Aprendí,

entonces, a mirar dentro de mí mismo esto es, a escucharme, y a reconocerme como deudor de los músicos del pasado: me di cuenta de que lo esencial no es olvidar, sino recordar, recobrar la memoria. Estoy convencido de que la obra ha de ser fecundada por las resonancias de la existencia, nacer en la soledad y en el silencio, constituirse en un organismo cuya *forma* está destinada al mundo es decir, a un oyente, a un hombre silencioso de cuya complicidad y amistad no podemos prescindir.

Es así que a partir de 1975 Lavista compone diversas piezas que reflejan esta nueva actitud. Desde entonces, su forma de creación puede ser caracterizada como composición para instrumentos solistas, o para conjuntos instrumentales reducidos, trabajando en estrecha colaboración con el ejecutante. Al proceder de esta manera, busca explotar a entonces, a mirar dentro de mí mismo, esto es, a escucharme, ya reconocerme fondo las posibilidades de un instrumento y un ejecutante particulares. Como apunta Lavista, los instrumentos tradicionales están siendo, literalmente, reinventados mediante una nueva técnica, que propone otra manera de concebir la música, es decir, de escucharla.

En algunos artículos y entrevistas que realiza Mario Lavista, nos habla de que todas estas ideas están conectadas con lo que él llama "el nuevo renacimiento instrumental". En su discurso pronunciado ante la Academia de Artes de México dice acerca de este tópico:

...esta nueva práctica instrumental otorga a los instrumentos una capacidad inusitada para adaptarse a una gramática y a una sintaxis diferentes a las del lenguaje tradicional. En este sentido el instrumento constituye un fragmento de lenguaje. Además, el trabajo compartido, la estrecha colaboración entre intérprete y compositor, permite no sólo establecer una relación afectuosa y profunda entre el instrumentista y su instrumento, sino que, como lo ha señalado el escritor italiano Gianfranco Leli, nos conduce a los orígenes del virtuosismo, entendido este término no como una mera ostentación de habilidad circense, sino como un acrecentamiento de las facultades humanas que nos hará reencontrar su verdadero origen en el concepto de *virtud*.

El así llamado Renacimiento Instrumental no es una expresión privativa de Lavista. De hecho, existe un importante movimiento en Italia que comparte los mismos conceptos. Uno de los compositores comprometidos con el *Rinascimento Strumentale* es Salvatore Sciarrino, quien compuso en 1976 *Capricci*, pieza para violín solo escrita para Salvatore

Primera página de *Reflejos de la noche*, Ediciones Mexicanas de Música, México, 1991

Accardo. Estos *Capricci* están considerados como una versión contemporánea de los *Capricci* de Paganini, en el sentido de que ambos requieren del máximo grado de virtuosismo. No obstante, los *Capricci* de Sciarrino poseen una particularidad, y es que el autor recurre principalmente a los armónicos naturales. Años después de la composición de dicha pieza, Mario Lavista la escucha e inmediatamente se siente conmovido. Fue posteriormente a dicha experiencia que se dedica a emprender la composición de una pieza para cuerdas recurriendo a técnicas similares adaptadas a un fin artístico propio.

Con el anterior propósito en mente, Mario Lavista compone en 1984 *Reflejos de la noche*, para cuarteto de cuerdas, trabajando en estrecha colaboración con el Cuarteto Latinoamericano de Cuerdas, al cual está dedicada la pieza. Las características básicas de la obra son claramente perceptibles incluso al escucharla por vez primera:

- un sonido de consonancia armónica
- un timbre inusual, debido al uso de armónicos naturales
- una factura rítmica suave y continua que se percibe como *stasis*



Arón Bitrán, Horacio Franco, Marielena Arizpe, Álvaro Bitrán, Mario Lavista, Javier Montiel, Saúl Montiel y Luis Humberto Ramos. Fotografía de Paulina Lavista.

- una dinámica suave que recorre toda la pieza
- la sencillez de la forma
- continuidad, ausencia de interrupciones o rupturas
- un sentido de la singularidad de la interpretación

Al inicio de la pieza se encuentra la indicación *Intimo e delicato, sempre a tempo, con una grande precisione* rítmica. El primer violín sostiene un Sol<sub>5</sub> armónico, mientras que el violín segundo arranca con un motivo rítmico de seisillos, alternando Sol<sub>5</sub> y Re<sub>5</sub> en pp. De hecho, estas dos primeras notas, las primeras que escuchamos, son los dos primeros armónicos de la cuarta cuerda del violín.

En el compás 3, la viola hace su entrada con un armónico sostenido en Re<sub>5</sub>. En este mismo punto, el violín primero comienza a tocar seisillos, pero en Re<sub>5</sub> y Sol<sub>5</sub>, cambiando de esta manera el orden del patrón expuesto en el violín segundo. Este hecho proporciona el *continuum* a la vez que algunas fluctuaciones tímbricas. En el compás 6 el violoncello entra, en doble cuerda con los armónicos Sol<sub>4</sub> y Re<sub>5</sub> sostenidos durante ocho compases. Dicho pasaje, que va desde el compás 1 hasta el compás 13 hace las veces de introducción a la parte *a*, caracterizada por los *glissandi* ejecutados *sul pont* y *sfz*. A lo largo de la parte *a* se produce un cambio gradual en los sonidos que funcionan como centro de gravedad, a partir de Re y Sol, para añadir el Si, el único que finalmente subsiste. En el compás 29 aparece de nuevo la parte *a*.

La parte *b* inicia con la aparición del *ricochet*, a partir del compás 41 hasta el compás 51, proceso que se repite (algunas interpretaciones omiten la repetición). Desde el compás 51 hasta el 59 hay una transición que introduce gradualmente el Mi como centro. En el compás 52 el violoncello hace su aparición con una línea melódica que ayuda a articular la entrada de la sección *B menos mosso*. *B* se caracteriza por la presencia de un material melódico que recurre a una recolección pentatónica y, posteriormente, por un gradual enrarecimiento de los armónicos, que se produce al ejecutar trinos *sul ponticello*. En la sección *B* presenciamos un momento de estabilidad, cuando los violines primero y segundo ejecutan una línea pentatónica sobre un acompañamiento centrado en Mi. Después de una serie de arpeggios que sirven de transición, se repite la línea pentatónica, esta vez sobre un acompañamiento centrado en Si<sub>b</sub>, mismo que comienza a originar un cierto grado de conflicto con el grupo pentatónico. Posteriormente a la transición entre los compases 105 y 108, en el compás 109 estamos frente a lo que he denominado *zona de enrarecimiento*, ya que es precisamente allí donde se vuelve sumamente difícil la percepción de un centro tonal debido a un considerable grado de distorsión en el espectro armónico.

No obstante lo anterior, permanecen visibles algunos rasgos de transparente claridad, tales como el motivo del violoncello, que reconocemos como un restablecimiento del motivo del compás 77. En este nuevo contexto, el motivo del violoncello desencadena una serie de imitaciones de los otros instrumentos que se difuminan con diferentes grados de variación.

Estos ecos finalizan en el compás 136. En el 137 se lee la indicación *tempo primo*; es en este punto que un grupo de arpeggios sirve de transición a la siguiente sección: A'. A

## Guía del repertorio de efectos

1 c. 1

2 c. 6

3 c. 14 sul G sul pont.

4 c. 17 *Bua*  
(come armonici) mf

5 c. 21

6 c. 41 *ricochet* (sul A) p

7 c. 54

8 c. 58

9 c. 61

10 c. 64

11 c. 77

12 c. 94 sul tasto, alla punta ppp

13 c. 105 pp

14 c. 105

15 c. 109 *st. sp. d.* mf

16 c. 123

lo largo de ésta el centro tonal se desplaza hacia Fa# y posteriormente hacia Si, lo cual prepara el camino para la entrada del *ricochet*, y al hacerlo reintroduce la sección *a* en espejo. El centro tonal se establece de nuevo alrededor de la díada Re-Sol, con la que el violoncello termina la obra con un *diminuendo* hasta *niente*.

Una vez que termina la música, caemos en la cuenta de la cuidadosa planeación en el uso de registros. La obra da inicio con los primeros dos armónicos del violín, que abren suficiente espacio como para extender su rango hacia arriba y hacia abajo en la sección *B*, para volver después al primer registro de Sol5-Re5. También tomamos conciencia de que esta ampliación del registro estuvo acompañada de una tersa progresión armónica, *no funcional*, sino como tránsito desde la consonancia hasta la disonancia, y de nuevo a la consonancia.

El presente ensayo lleva adjunta una guía del repertorio de efectos utilizado en *Reflejos de la noche*, misma que puede resultar de utilidad para apreciar la diferencia de cada una de sus partes.

Dichos efectos no aparecen en la obra de una vez por todas, ni fortuitamente; al contrario, se encuentran sobriamente distribuidas tanto para lograr la articulación de la forma, como la percepción de la pieza como un organismo completo. Como apoyo de esta afirmación puede consultarse el siguiente esquema formal, donde se muestra simultáneamente la división de las partes, los compases y los efectos.

## Esquema formal

c. 1-59      c. 60-149      c. 150-191

A      B      A'

a a' b b      c c' d      b a a'

INTROD.      a      a'      b

1	13	16	21	29	32	34	41	49	51
gliss		gliss			: ricochet				

D-G      D-G B      B      D-G      D-G B      B

Transición      c      Transición      c'      Transición      d      Zona de enrarecimiento

51	52	56	60	77	85	92	105	109	121	126	135
Vc.			meno mosso		Vc. motivo		arpeggios		melodias pentatónicas		Vc. motivo
			melodias pentatónicas						melodias pentatónicas		imitaciones
			Vii.								

E      E      Bb      F#      Bb      F#      B

b      a      a'      CODA

150	163	166	174	191
ricochet		gliss		no-motivos

B      D-G      D-G B      D-G

No es posible lograr un acercamiento cabal a esta obra, de hecho, a ninguna obra del autor, sin intentar siquiera la exploración de la dimensión poética de su música. No recurro a la simple retórica cuando hablo de la dimensión poética de Lavista; no hago más que referirme a los epígrafes con que el autor acompaña sus partituras. En la primera página de la partitura de *Reflejos de la noche* se lee: "La noche juega con los ruidos/ copiándolos en sus espejos de sonidos." Se trata del poema *Eco*, del poeta mexicano Xavier Villaurrutia. En su pieza *Canto del alba*, para flauta sola, la partitura lleva como epígrafe un poema de Wang Wei, poeta y pintor chino de la dinastía Tang: "Sentado solo, entre los bambués/ toco el laúd, y silbo, silbo, silbo./ Nadie me oye en el inmenso bosque/ pero la blanca luna me ilumina".

Son sólo dos ejemplos de un amplio repertorio de epígrafes. Se trata de algo más que anotaciones al margen: es un medio para sugerir al intérprete la atmósfera, el contexto y el espíritu de la ejecución.

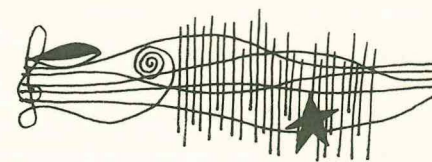
En la música de George Crumb puede observarse una situación similar, en el sentido de que sus anotaciones contienen objetivamente mucha más información artística que la que capta el público en realidad. Aun así, los epígrafes de Lavista suelen estar incluidos en los programas de mano, como una invitación al auditorio a que se haga partícipe de ellos.

Si asocio a ambos autores es porque de esta forma sugiero la necesidad de incluir dicha información extramusical en el análisis, debido a que proporciona un punto de partida para desentrañar la obra y un contexto en el cual puedan comprenderse las decisiones técnicas del compositor.

### Bibliografía

- Béhague, Gerard, *Music in Latin America: An Introduction*, Prentice Hall History of Music Series, Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1979.
- Cortez, Luis Jaime (ed.), *Mario Lavista, textos en torno a la música*, México, CENIDIM, 1988.
- Estrada, Julio (ed.), *La música de México V. El periodo contemporáneo* México, UNAM, 1984.
- Leli, Gianfranco, *Segunda reseña de música nueva de Macerata, Italia*. En *Pauta*, Cuadernos de teoría y crítica musical, 12:87, Oct, 1984.
- Malström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviario 263, 1977. (Existe una traducción al inglés en Sycamore).
- Pinazauti, Leonardo, *A colloquio con Salvatore Sciarrino*, en: *Nuova Rivista di Musica*.
- Slonimsky, Nicolás, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians 1971 Supplement*, New York, G. Schirmer, 1971.
- Wagar, Jeannine, *Stylistic Tendencies in Three Contemporary Mexican Composers: Manuel Enríquez, Mario Lavista and Alicia Urreta*, Doctoral dissertation, Stanford University, 1985.

## FANTASÍAS NOCTURNAS DE ELLIOTT CARTER: UN CONCEPTO DIFERENTE DEL TIEMPO



HILDA PAREDES

Uno de los aspectos más fascinantes de la música de Elliott Carter es la fluidez con que construye frases muy largas a partir de estructuras polirrítmicas que a su vez conforman la estructura de la obra.

Me he internado en la obra de Carter para entender cómo logra construir estas grandes estructuras que no son sino el resultado de una preocupación acerca del tiempo:

Todo el material musical debe considerarse en relación con su proyección en el tiempo, y por tiempo no me refiero al tiempo visualmente medido del reloj, sino al medio a través del cual o la manera en que percibimos, entendemos y experimentamos sucesos. La música maneja esta clase de tiempo vivencial y su vocabulario debe estar organizado por una sintaxis musical que lo tome en cuenta, y así pueda jugar con el sentido del tiempo del escucha...<sup>1</sup>

Esta búsqueda de una manera de reflejar en la música el tiempo vivencial y no el medido lo lleva a cuestionarse la forma en que ha sido medido el ritmo en la tradición occidental, por lo que empezó a interesarse en la música de la India, Bali y África:

Estaba preocupado por la memoria temporal de patrones musicales, por repensar los medios rítmicos de lo que empezaba a parecer una rutina limitada en casi toda la música contemporánea y del pasado en Occidente. Me interesé en las Talas de la India, en los Tempi del gamelan balinés (especialmente la manera de acelerar del Gansar y Rangkep) y estudié las últimas grabaciones de la música africana, particularmente de la cultura Watusi...

El resultado fue una nueva manera de evolución del ritmo y de crear continuidades rítmicas a veces llamadas 'modulaciones rítmicas', que trabajé mientras componía la Sonata para cello (1948).<sup>2</sup>

Carter le ha dado un nuevo significado al ritmo que, como en la música hindú, se convierte en un elemento estructural fundamental y por lo tanto juega un papel muy importante en la definición de la forma de cada una de sus obras. La secuencia de acontecimientos en la música de Carter le da al escucha ese sentido del tiempo diferente de aquél que ha sido 'artificialmente medido' por la tradicional barra de compás, al mismo tiempo que alcanza una gran flexibilidad en el tratamiento de sus ideas, que llegan a ser muy contrastantes.

Así, su música se caracteriza por una gran fluidez, a pesar de los estados de ánimo tan abruptamente cambiantes, que a su vez mantienen el movimiento constante de la música. David Schiff, en su libro *La música de Elliott Carter*, señala con agudeza que para Carter "el viaje continuo es más importante que su destino temporal"<sup>3</sup>; esto resulta muy interesante para el oído occidental, acostumbrado a escuchar puntos de referencia donde se resuelven tensiones. La finalidad de Carter radica en mantener una continuidad que no necesariamente define hacia dónde va. De manera semejante sucede en la tradición hindú, donde las líneas melódicas se transforman constantemente y nunca se alejan del punto de partida, desde un punto de vista armónico. El movimiento se crea a partir del ritmo y la invención melódica.

Carter mismo ha manifestado su fascinación por esa interminable y cambiante línea melódica del estilo Dhrupad interpretado por los hermanos Dagar en un concierto que fue una fuente de inspiración cuando escribió su Concierto para Violín (1989).<sup>4</sup>

Casi nunca encontramos material temático recurrente en la obra de Carter. El proceso de transformación es el medio para lograr el movimiento. Todos estos elementos característicos en toda la obra de Carter aparecen en su obra para piano *Fantasías nocturnas*. Esta obra de 20 minutos de duración está realizada en un solo movimiento continuo.

Está dedicada a los cuatro pianistas que la encargaron:

Paul Jacobs, quien organizó el proyecto, estrenó la obra en Nueva York en noviembre de 1981; Gilbert Kalish, la estrenó en el Festival de Badeweller, en noviembre de 1982; Ursula Oppens hizo su estreno en el Festival de Bath en Inglaterra en junio de 1980 y Charles Rosen en Toronto en marzo de 1981.<sup>5</sup>

Los cuatro pianistas estaban familiarizados con la obra de Carter pues ya habían tocado otras obras de él.

Al escucharla por primera vez, lo que más me impresionó de *Fantasías nocturnas* fue la extrema fluidez con que se articulan largas frases que se extienden temporal y espacialmente a través de todo el registro del piano.

La partitura está precedida por la siguiente nota del propio Carter:

En esta partitura quise capturar la imaginativa y cambiante cualidad de nuestra vida interna en el momento en que no está dominada por fuertes intenciones dirigidas o deseos, capturar esos estados de ánimo poético que, en un contexto romántico anterior, disfruté en los trabajos de Robert Schumann como en la *Kreisleriana*, *Carnaval* y *Davidsbundlertänze*.<sup>6</sup>

Esta relación con la obra para piano de Robert Schumann es meramente poética, no es formal ni técnica; digamos que es una fuente de inspiración. Quizá el único paralelo con la obra de Schumann podría ser el proceso de transformación utilizado como medio para vincular las diferentes piezas que conforman una misma obra, característica que también encontramos en los distintos episodios que conforman *Fantasías nocturnas*: "Los vínculos entre las piezas —escribe Schiff— están logrados no por recurrencia temática o variación, sino por transformaciones que dan como resultado un sentido casual más ambiguo".<sup>7</sup>

Desde sus obras más tempranas puede percibirse una preocupación constante por diseñar procesos de transformación, así como una relación con literatura que contiene la idea de movimiento. Esto sucede cuando musicaliza el poema *Voyage* de Crane. "Este poder de transformación está ejemplificado en la manera en que las imágenes e ideas del poema están ordenadas; usa muchas metáforas y se mueve rápidamente de un nivel de significado a otro".<sup>8</sup> Esto también sucede en obras donde no aparece la voz y sin embargo la música refleja un significado poético-literario, donde la idea de movimiento está implícita. Es el caso del *Concierto para Orquesta*, cuya forma, carácter y gestualidad reflejan los de algunos fragmentos del poema *Vents* de Saint John Perse.

Así, la música de *Fantasías nocturnas* intenta retratar los pensamientos cambiantes y estados de ánimo del insomne, tal y como Carter los encontró descritos en el poema de Robert Lowell *Myopia: A Night*:

Bed, glasses off, and all's  
ramshackle, streaky, wierd  
for the near-sighted, just  
a foot away.

The light's  
still on an instant. Here  
are the blurred titles, here  
the books are blue hills, browns,  
greens, fields, or color.

This  
is the departure strip,  
the dream road.<sup>9</sup>

El poema es únicamente una analogía de aquello que Carter refleja en la música de *Fantasías nocturnas*, la música no se somete a describir la secuencia de acontecimientos del poema: tiene vida propia.

*Fantasías nocturnas* está construida por distintos episodios que cambian abrupta o gradualmente de uno a otro o bien, se desvanecen.

En el proceso de gestación de esta obra, Carter escribió 50 diferentes clases de música que debía unificar. Es sorprendente escuchar cómo los distintos episodios embonan con maravillosa fluidez, se percibe la facilidad con que se logra, aunque parezca difícil definir convencionalmente cómo lo hace. De manera que para acercarnos a esta obra tenemos

que despojarnos de preconcepciones, ya que no se trata de una rigurosa forma Sonata, ni del tradicional Tema y Variaciones, ni de un recurrente Rondó. La forma de esta obra está más cercana a la forma que puede tener un sueño o los pensamientos en una noche de insomnio al borde del subconsciente, donde las imágenes pueden aparecer bien definidas pero suceden al parecer de una manera incongruente y cambian con facilidad: se puede percibir un significado profundo que resulta difícil definir conscientemente.

Los distintos episodios de *Fantasías nocturnas* se distinguen por estar contruidos a partir de un mismo intervalo y por un gesto en particular. Algunos de los recursos utilizados en *Fantasías nocturnas*, los encontramos en otras obras del propio Carter: Desde el compás 3 de esta obra, Carter despliega un acorde de doce sonidos que contiene todos los intervalos a partir de los cuales surge todo el material armónico de la obra. Aquí podemos hacer referencia a otras obras en que se utiliza este procedimiento. Si bien en el *Double Concerto*, el acorde dodecafónico y todos los intervalos, se repiten sin transposición marcando a manera de señal la estructura armónica de la obra (una especie de acorde de tónica pero de doce sonidos), en *Fantasías nocturnas* se extiende a través de todo el teclado, en un margen de tiempo (del compás 3 al 14) (ver ejemplo 2) en el que también introduce los dos pulsos que transcurren a través de toda la obra (8.75 y 10.8).

Ej. 1

Las notas del acorde de doce sonidos se introducen gradualmente, comenzando por los extremos. La distribución en el registro del teclado también es un aspecto importante que será objeto de transformación más adelante, creando diferentes texturas a partir de espacios cerrados o abiertos.

Ej. 2

## NIGHT FANTASIES for Piano

Elliott Carter (1980)

La manera en que esta primera sección que llamaré introducción —ya que presenta los elementos estructurales básicos a partir de los cuales se desenvuelve el proceso de transformación de la obra—, está vinculada al primer episodio, se realiza con una nueva articulación del acorde de doce sonidos en sólo tres tiempos y a un nuevo Tempo (ver compás 15, ejemplo 3).

Ej. 3

En este primer episodio predomina el sonido de tercera menor, pero en el compás 27 ésta se vuelve parte de los acordes construidos en tercera menor y tercera mayor y que a su vez irrumpe, en el compás 32, en el acorde de doce sonidos inicial, pero esta vez traspuesto un tono arriba. (Ver ejemplo 4).

Ej. 4

De esta manera podemos ver cómo comienza el proceso de transformación casi con la obra misma.

Algunos episodios reaparecen distinguiblemente por el gesto, pero transformando la calidad interválica, como sucede en el episodio conformado por acordes de cuatro sonidos en los compases 41 al 50 (ver ejemplo 5),

Ej. 5

donde los acordes que están contruidos a partir de segundas y terceras, en el compás 377, se convierten en acordes de 5 sonidos y se introduce una línea melódica que atraviesa todo el registro del teclado; más adelante en el compás 417, los acordes de 4 sonidos reaparecen sin la línea melódica (ver ejemplo 6).

Ej. 6-A

378 *p sempre*

*legato quasi recitativo*

*f* *mf, estr.* *f*

Ej. 6-B

(416) 417 *with slowly mounting intensity*

*p* *p sempre* *f*

419

422

425

428

Nunca reaparece un episodio de manera literal, ni siquiera el material que lleva la indicación Capriccioso y que aparece varias veces a lo largo de la obra (compases 194, 246 y 271); la calidad interválica es la misma (acorde de tres sonidos: 0, 1, 5) y al tocarlo varía muy poco. Este material se desvanece después de su última aparición en el compás 277, como abandonando la obra y su constante transformación (ver ejemplo 7).

Ej. 7-A

*capriccioso*

195 *p* *pp* *f* *mf* *mp*

197 *p* *pp* *subf* *mf* *pp*

*capriccioso sempre*

Ej. 7-B

246 *capriccioso* *p* *mf* *f* *legato leggero* *mf* *p*

248 *f* *mf* *f marc.* *mp* *mf* *p* *legato*

268

mf

pp

pp

SENEZA PEDALE

CAPIRIC- CLOS...

272

pp

p

mp

274

mp

p

mp

276

mp dim

pp

ppp

f marc.

inversamente

Otros episodios cambian gradualmente sus características interválicas hasta transformar completamente el carácter, como en el Recitativo Collerico del compás 235, que comienza con un definido color de tritono en los registros extremos del teclado y en la melodía interna, que se mueve y gradualmente crece fuera del tritono, mientras los acordes extremos también cambian su relación interválica de tritono, hasta que la melodía alcanza el intervalo de séptima mayor, que se convierte en una especie de 'pivot' y detona el cambio al siguiente episodio. (Ver ejemplo 8).

234

pp f marc.

recitativo collerico

236

239

241

244

ff

Otra manera de encadenar un episodio con otro se logra dejando notas comunes como en los compases 65-66, 222-225, (ver ejemplo 9); 243-245 (ver final del ejemplo 8); 370-371 (ver ejemplo 9).

## Ej. 9-A

Musical score for Ej. 9-A, measures 222-228. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *mp* to *pp*. A "PED." marking is present at the bottom of the first system, and "chiaro" is written above the second system.

## Ej. 9-B

Musical score for Ej. 9-B, measures 370-472. The score is in 5/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *mp* to *ff*. A "cresc." marking is present, and "gua." is written above the final measure.

En algunos casos el acorde de doce sonidos es el eslabón entre episodios, como en los compases 188-189 y 255-261 (ver ejemplo 10).

## Ej. 10-A

Musical score for Ej. 10-A, measures 188-190. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *f* to *mf*. A "f, non troppo" marking is present.

## Ej. 10-B

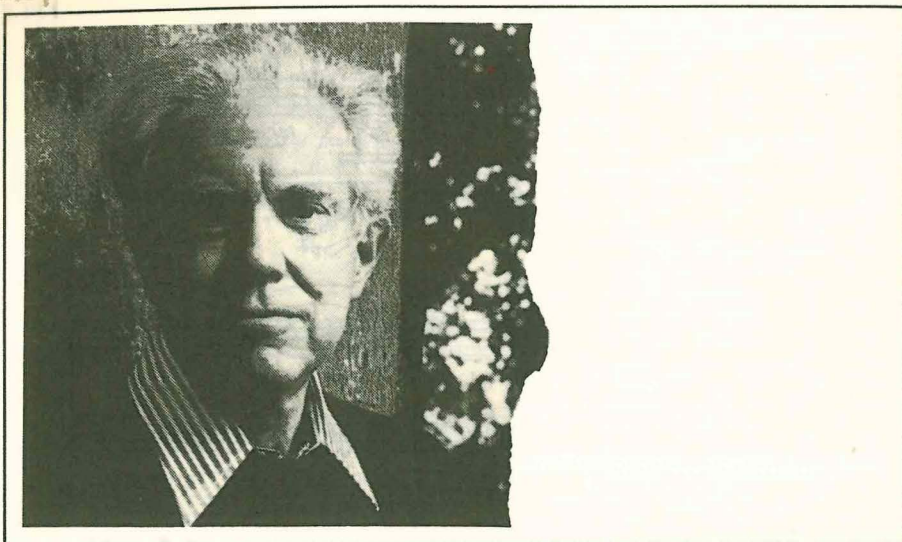
Musical score for Ej. 10-B, measures 254-261. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *mp* to *ff*. Markings include "cresc.", "ff", "p sub.", "mp", "espr.", "chiaro", and "senza pedale".

Como en otras obras, también en *Fantasías nocturnas*, el ritmo es un elemento estructural importante. El movimiento de la música se mantiene a partir del ritmo, superponiendo dos pulsos diferentes que no coinciden, con excepción del compás 3 y el final, por lo que casi nunca se escucha una métrica regular. De manera que se logran frases particularmente largas que se cortan a través de una métrica regular.

Los dos pulsos que dominan la obra se establecen al principio: el pulso que divide la unidad ( $d = 47.25$ ) en quintillos establece un pulso de  $8.75 = 5/27$  (27 quintillos ligados crean un pulso de 8.75) y el pulso que divide la unidad en semicorcheas y establece un pulso de  $10.8 = 8/35$  (35 semicorcheas ligadas crean un pulso de 10.8).

## Ej. 11

Musical score for Ej. 11, measures 188-190. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *f* to *mf*. A "d=47.25" marking is present, and "3/2" is written on the left side.



Elliott Carter.

El pulso que va a 10.8 ataca rigurosamente cada 35 semicorcheas y crea a su vez un 'contrapunto' contrastante con el carácter más gentil de la música que lleva un pulso de 8.75 (ver ejemplo 2).

Estos son los únicos 2 pulsos que sostienen la obra, algunas veces aparecen muy velados por las intrincadas subdivisiones rítmicas en los episodios rápidos. (Esto sucede también en la música de la India, en que las Ragas comienzan y terminan con el mismo y único ciclo rítmico, sobre el cual el instrumento melódico o rítmico despliega su virtuosismo con subdivisiones rítmicas muy elaboradas pero siempre dentro de un mismo ciclo rítmico básico).

El siguiente diagrama, publicado por Schiff, muestra la relación de todos los Tempi y las figuraciones rítmicas superficiales, con los dos pulsos básicos.

Tempi	Pulsos	Velocidad superficial
MM94.5 = ♩	5/54=8.75	♩ <sup>5</sup> =472.5
	4/35=10.8	♩ =378
MM47.25 = ♩	5/27=8.75	♩ <sup>5</sup> =236.25
	8/35=10.8	♩ =378
MM42 = ♩	5/24=8.75	♩ <sup>5</sup> =210
	9/35=10.8	♩ <sup>3</sup> =378
MM63 = ♩	5/36=8.75	♩ <sup>5</sup> =315
	6/35=10.8	♩ =378
MM126 = ♩	5/72=8.75	♩ =630

	3/35=10.8	♩ <sup>3</sup> =378
MM90 = ♩	7/72=8.75	♩ <sup>7</sup> =630
	3/25=10.8	♩ =270
MM45 = ♩	7/36=8.75	♩ <sup>7</sup> =315
	6/25=10.8	♩ <sup>3</sup> =270
MM30 = ♩	7/24=8.75	♩ <sup>7</sup> =210
	9/25=10.8	♩ <sup>3</sup> =270
MM67.5 = ♩	7/54=8.75	♩ <sup>7</sup> =472.5
	4/25=10.8	♩ =270
MM78.75 = ♩	1/9=8.75	♩ =78.75
	24/175=10.8	♩ =1890

Más de una vez Carter ha manifestado su entusiasmo por la música de la India. Los aspectos arriba mencionados son simplemente un estímulo que lo llevó a encontrar a través de la música hindú otras posibilidades que conforman un lenguaje único y original.

Por último, quisiera hacer mención de las características de las líneas melódicas de esta obra que, como he mencionado anteriormente, abarcan todo el teclado. Estas melodías de amplio registro le dan a la obra una estructura espacial que junto con los pulsos básicos, crean un cimiento sólido que sostiene su carácter cambiante.

Así es como en esta obra, Carter logra recrear un nuevo concepto del tiempo que trastoca aquel medido y organizado por una métrica regular, característico de la cultura occidental.

Así como el pintor puede recrear una luz que no encontramos en la vida real pero sí en los sueños o la imaginación —que pinta 'lo que no se puede ver'—, así Carter recrea el tiempo vivencial del sueño o del pensamiento en sonidos, un tiempo que no es posible medir con el reloj.

#### Notas

1. David Schiff, *The Music of Elliot Carter*. Eulenburg Rocks, London 1985.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. En un seminario realizado en el Guildhall School of Music en Londres en junio de 1990, Carter habló de su entusiasmo por el estilo Dhrupad de la India. Mencionó que el concierto que escuchó de los hermanos Dagar le había interesado por la extensión de las melodías. También habló de cómo este aspecto melódico de la música hindú había permanecido en su mente al escribir su, entonces recién estrenado, Concierto para Violín.
5. Elliott Carter, *Night Fantasies*, for piano. Associated Music Publishers, New York, 1982.
6. *Ibid.*
7. David Schiff, *The Music of Elliot Carter*.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.* Lecho, sin anteojos, y todo es ruinoso rayado raro para el miope, sólo a un pie de distancia.

La luz  
detenida en un instante. Aquí

están los títulos borrosos, aquí  
los libros son colinas azules, cafés,  
verdes, campos o color.

Esta  
es la línea de partida,  
el camino del sueño.

# NOTAS SIN MÚSICA



## PERPETUIDAD DE LA PALABRA\*

Juan Vicente Melo

*La música es tu propia experiencia, tu pensamiento, tu sabiduría, si no la vives, nunca saldrá de tu trompeta. Te dicen que hay un límite para la música; pero, viejo, no hay límite para el arte.*

Charlie Parker

En momentos muy distintos —temporal y, por tanto, estilísticamente hablando— el jazz, en pensamiento y actitud de George Gershwin y de Leonard Bernstein perpetúa el privilegio instantáneo de la capacidad de transmisión de la palabra. Convertida en origen y consecuencia, esa palabra siempre primera y nunca última se vuelve expresión colectiva de tan personal; el yo y el nosotros se confunden milagrosamente en una sola, permanente, inacabada emisión, pues corresponde a los auditores, el poder y la gloria de romper, a cada momento, todo marco temporal para impregnar a la voz hablante de una sucesión de sonidos que, entre otras virtudes, podrán saludar a la metáfora capaz de inundarse de un bautismo celestialmente terreno. Así sucede al escuchar —como si fuera mañana— las obras de Gershwin y de Bernstein asistentes a esta sesión.

"Jazz, liturgia hebrea y mi infancia en Nueva In-

glaterra" —expresó frecuentemente Leonard Bernstein a propósito de los componentes de su fondo "sentimental". Y esa mirada al mundo hebreo y al universo jazzístico preside la producción total de ese compositor —a la vez excelente pianista y director orquestal— nacido en 1918 y prematuramente fallecido (octubre de 1990); producción que abarca la escena sinfónica, teatral, cinematográfica, operística y de danza, coral y de cámara. Algunos títulos: las sinfonías *Jeremías*, *Kaddish*, *La edad de la ansiedad*; los ballets *Facsimil*, *Fancy Free*; la ópera *Conflicto en Tahití*; comedias musicales que constituyeron también notables éxitos cinematográficos: *On the town*, *Candide* y, sobre todo *West Side Story* (dirigida por Robert Wise en 1961) que, entre otros presentes nos legó la nostalgia de Nathalie Wood, la fogosidad de Rita Moreno y otro idioma para Romeo y Julieta.

Leonard Bernstein hizo un histórico debut al frente de la Orquesta Filarmónica de New York substituyendo a Bruno Walter. La última vez (o una de las postreras ocasiones) que se presentó en México fue en el Décimo Festival Cervantino de Guanajuato (1982) dirigiendo la Orquesta Filarmónica de Israel.

George Gershwin, hijo de un matrimonio de judíos, nació en Brooklyn en 1898 y desapareció físicamente en Hollywood, en 1937, como consecuencia de un tumor cerebral tratado quirúrgicamente. La enumeración de las obras de este

genial compositor estadounidense, sobrepasa los límites de estas simples frases informativas. Baste recordar, en primerísimo término, la célebre *Rapsodia en Blue* (que no es azul, como comúnmente se le nombra) para piano y orquesta, 1924, el *Concierto en Fa*, para piano y orquesta, 1925, *Un americano en París*, suite sinfónica de 1931, numerosas canciones para comedias musicales, la ópera en dos actos *Porgy y Bess*, de 1935, cuya gira por la ex-Unión Soviética nos ha sido espléndidamente narrada por Truman Capote, nombre mayor de la literatura de los Estados Unidos en el rostro del siglo que nos ha tocado vivir.

En una sección del libro que Julio Scherer dedica a Siqueiros (*La piel y la entraña*, Biblioteca Era, Ediciones ERA, México, 1965) nos es dable compartir la experiencia del pintor al "plasmarse", en 1936, al músico llamado "inventor" del jazz sinfónico. Esa imaginería es otra manera de que la palabra pueda y deba resumir labios y oídos.

*Y luego, de pronto, el jazz se detiene, el toro recibe la estocada, el más viejo de los gallos ha muerto. Se acabó. De todas maneras, usted bebió su whisky, gritando, sin darse cuenta. Un mesero impasible sustituye al vaso. Usted permanece idiotizado un momento, despierta y le dice a su vecina: "No estubo mal". Ella no responde y aquello vuelve a empezar. No va usted a hacer el amor esta noche, no tendrá piedad de usted mismo, no habrá derramado sangre y sin embargo ha sido atravesado por un frenesí sin remedio, por ese crescendo convulsivo que se parece a la búsqueda vana del placer. Sale un poco usado, un poco borracho, pero en una especie de calma tranquila, como después de las grandes explosiones nerviosas.*

*El jazz es el divertimento nacional de los Estados Unidos.*

Jean Paul Sartre

\* Nota de programa de un concierto de la Orquesta Sinfónica de Xalapa entregada a pauta por Juan Vicente Melo.



# LIBROS

Juan Arturo Brennan

Es evidente, desde hace largo tiempo, que la interesante simbiosis música-televisión no tiene por qué restringirse a los videoclips o a aberraciones comunicológicas como *Estudio 54*. En particular, la televisión mexicana ha sido singularmente torpe en la mayoría de sus intentos por conciliar el medio visual con la música de concierto, y muchos de sus funcionarios han querido demostrar una incompatibilidad intrínseca entre ambos lenguajes. Existen, sin embargo, innumerables muestras de que la música de concierto y la televisión podrían ser, en las manos adecuadas, una formidable pareja de informadores, nutriéndose mutuamente con sus respectivas aportaciones en el ámbito de la comunicación. Una de estas muestras está contenida en un libro más o menos antiguo, y clásico, pero aún muy vigente cuando se trata de discernir la posible convivencia entre la música de concierto y la televisión. El libro en cuestión es el muy famoso *The joy of music* (El encanto de la música) de Leonard Bernstein. La parte medular de la obra está contenida en siete guiones de la serie televisiva *Omnibus* que Bernstein escribió y condujo para la televisión estadounidense en la década de los cincuenta. Aun en ausencia del audio y el video correspondientes, la lectura de estos guiones (hábilmente adaptados al formato de un libro) deja muy claro el hecho de que Bernstein fue uno de los pocos músicos que sí supo cómo aprovechar el medio audiovisual para comunicarse musicalmente con un público masivo. Los guiones exhiben un balance justo entre el lenguaje cotidiano y la terminología técnica, y su estructura está diseñada bajo la premisa de la claridad y el desarrollo lógico, sin descartar aquí y allá algunas sorpresas de las que tanto le gustaban a Bernstein. Los siete guiones que forman el núcleo de *The joy of music* se refieren a la Quinta sinfonía de Beethoven, el jazz, la dirección de orquesta, la comedia musical de Estados Unidos, la música moderna, Bach, y la ópera. Si bien la selección es apenas una pequeña muestra de lo que fue la serie *Omnibus*, es muy representativa de la formidable capacidad de síntesis de Bernstein, y de su auténtico afán de comunicar la música a los demás, desde una posición flexible y abierta. Esto, en abierto contraste, por ejemplo, con muchos de nuestros

músicos, que en cuanto se paran frente a una cámara o un micrófono, se suben a su pedestal, a su torre de marfil, y en su calidad de "Maestros" nos hacen el favor de compartir con nosotros, los mortales comunes, su incomparable sapiencia. En su tiempo, no faltaron los conservadores que atacaron a Bernstein por su estilo moderno, ágil y desmitificador; esos mismos conservadores siguen estando a la retaguardia de la música y la historia, mientras que las generaciones que se educaron el gusto musical mirando a Bernstein en el podio y en la televisión tienen hoy una visión mucho más amplia del fenómeno musical y su relación con la sociedad moderna. El libro de Bernstein contiene, además de los guiones citados, tres conversaciones imaginarias, escritas por el propio Bernstein, en las que se tratan dialécticamente algunos temas importantes sobre cuestiones musicales. Una tercera y muy interesante aportación de este libro es un breve capítulo en el que Bernstein aborda la relación entre la música y el cine, a través de sus propias experiencias. Este capítulo viene a ser la confirmación de que Bernstein intuyó, como pocos músicos de su tiempo, la íntima relación que existe entre la música y los demás medios. Profusamente ilustrado y lleno de ejemplos musicales, *The joy of music* (que ya se ha traducido al español) es un fascinante documento no sólo para acercarse a una de las labores más importantes realizadas por Leonard Bernstein, sino también para desmentir a aquellos que suponen que la música de concierto y la televisión son enemigos mortales.

#### THE JOY OF MUSIC

Leonard Bernstein

Simon and Schuster, Nueva York, 1959

La literatura de ficción está llena de obras, de mayor o menor dimensión, cuya trama gira alrededor de algún aspecto de la música. Desde Eco hasta Benedetti, desde Cortázar hasta Susskind, cientos de autores de todas las épocas, corrientes, estilos y técnicas, han visto en el mundo de la música el germen de la invención y han bordado sus ficciones alrededor de compositores, obras, instrumentos, intérpretes, logrando desde minúsculas aproximaciones a lo anecdótico hasta obras de gran magnitud, como las que podemos hallar, por ejemplo, en Alejo Carpentier. A pesar de las múltiples evidencias de esta saludable convivencia entre la música y la ficción, no existen muchas analogías que reúnan

ficciones con tema musical, de modo que el hallazgo de una de ellas es siempre bienvenido. Se trata de un breve libro titulado *Cuentos para pluma y orquesta*, antologado y prologado por Mario Delgado Aparáin, en el que se reúnen once cuentos cortos cuya trama gira alrededor de diversos temas musicales. No se trata en general de autores muy conocidos, con las posibles excepciones de nombres como Blaistein, Moyano y Fornaro, y la colección (publicada en Montevideo) tiene como elemento unificador un ámbito cultural de corte plenamente local. Sin embargo, estas ficciones musicales son un buen compendio de diversos modos de ver, a través de la música, a una clase urbana sudamericana muy bien definida en tiempo, espacio e ideas. Por lo mismo, no es extraño que el violín, el bandoneón y el tango ocupen lugares de importancia al interior de estos cuentos musicales. La lectura de este volumen deja en el lector, además de un buen sabor, el apetito de otras antologías similares, quizá a partir de criterios internacionales de selección.

#### CUENTOS PARA PLUMA Y ORQUESTA

Cuentos de Mondragón, Da Rosa, Gutiérrez, Galmes, Castillo, Fornaro, Blaistein, Moyano, Traba, Rodríguez Barilari y Marra. Antología de Mario Delgado Aparáin.

Ediciones TRILCE, Montevideo, 1989

A primera vista, parecería que la reseña del gran libro épico del pueblo finlandés no tiene lugar en estas páginas. Sin embargo, para cualquiera que se haya dejado envolver y seducir por la magnífica música de Jean Sibelius, la lectura del *Kalevala* no puede sino aumentar el enorme placer del contacto con las obras del gran compositor de Finlandia. No es fácil, de ninguna manera, encontrar el *Kalevala*; largos meses de infructuosas búsquedas y encargos culminaron casi por casualidad, en mi hallazgo de una muy buena traducción al inglés del *Kalevala*, en los laberínticos anaqueles de Powell's, enorme y espectacular librería de Pittsburgh, una de las más grandes del mundo. El grueso tomo contiene, además del *Kalevala* completo, un interesante ensayo sobre el lugar que esta monumental épica guarda en la cultura finlandesa. No podía faltar en este ensayo la figura de Elías Lönnrot, quien fuera el primero en publicar una versión integral del *Kalevala* cuyos *runos* habían sido recitados por el pueblo finlandés durante muchos siglos.

El *Kalevala* mismo es un texto poético de gran

alcance, lleno de personajes muy bien caracterizados, de aventuras fantásticas y, sobre todo, de poderosísimas imágenes. Son estos personajes y estas imágenes las que inspiraron a Sibelius para componer muchas de sus mejores partituras; específicamente, varios de sus poemas sinfónicos llevan como protagonistas a los lugares y los personajes más significativos del *Kalevala*. Así, la lectura de esta fabulosa épica nos acerca al origen de Lemminkäinen, Tuonela, Pohjola, Kullervo y otros temas que sirvieron a Sibelius para ilustrar musicalmente el libro más importante de su patria. La lectura del *Kalevala* no es una empresa fácil, pero las recompensas lo valen. Se trata no sólo del contacto con los orígenes de una civilización fascinante y que nos es básicamente ajena, sino también de una mirada a una importante fuente de inspiración de uno de los compositores más notables del siglo XX. Como siempre, quedará en el aire la añeja polémica: ¿caso la lectura del *Kalevala* podrá generar una mayor comprensión de las partituras de Sibelius? Probablemente no, pero sin duda nos dejará imágenes fabulosas que, en un ejercicio de libre asociación, podremos compaginar con los sonidos creados por el compositor. Por cierto, esta edición del *Kalevala* que hallé en Pittsburgh viene estupendamente ilustrada por Björn Landström.

#### THE KALEVALA: EPIC OF THE FINNISH PEOPLE

Traducido al inglés por Eino Friberg

Otava Publishing Company, Ltd., Helsinki, 1988

#### EL ARTE DE LA ERATA

No conocemos hasta ahora, cuando menos en *Pauta*, una sola erratona cien por ciento efectiva. Y si la hubiera, no sabríamos si usarla a toda su potencia, pues correríamos el riesgo de perdernos erratas inspiradas como la que en el índice de nuestro número pasado infligimos a Gerardo Kleinburg —con quien de todos modos nos disculpamos, así como con nuestros lectores—: "El amor por tres naranjas" o Prokofiev y los críticos"; el título de su texto es "El amor por tres naranjas" o Prokofiev y los críticos". Hay alguna diferencia, pero no se negará que la actitud de algunos críticos recuerda el sabor agrio de algunos cítricos.

#### LA CUARTA NARANJA

Y a propósito de cítricos, olvidamos incorporar en

nuestro homenaje a Prokofiev una divertida anécdota. Gustaba vestir el compositor trajes y corbatas de colores chillantes y escandalosos, por ejemplo, amarillos y anaranjados. En una audición de *El amor por tres naranjas*, cuando apareció el compositor, una dama exclamó: "¡La cuarta naranja es él!"

#### MÁS OMISIONES

I

Asimismo debemos felicitar a Enrique Diemecke por el generoso homenaje que brindó al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional a Mozart y Prokofiev. Diemecke es uno de los pocos directores mexicanos realmente interesados en romper con la rutina de las programaciones de temporada sinfónica, en explorar nuevos repertorios y ejecutar estrenos de obras de compositores mexicanos.

II

Ahora encontramos la ficha curricular de Néstor Echevarría, colaborador de nuestra entrega pasada. Crítico musical, musicólogo, historiador del arte diplomado en la Universidad de Buenos Aires, es corresponsal de la revista *Ritmo* de Madrid, de *Oper Heute* de Berlín, de *Pro Ópera de Montevideo* y de la *Revista Musical Chilena*, realizador de programas radiofónicos y autor, entre otros libros, de *Historia de los teatros líricos del mundo* y *El teatro lírico en la Argentina*. Ha recibido distinciones de la UNESCO y la OEA.

También omitimos la foto siguiente que acompañaba el texto de Néstor Echevarría.



Encarnación Vázquez como Cherubino en *Las bodas de Figaro*, en el Teatro Colón de Buenos Aires.

Y ya para terminar —esperamos— con los *peccata* de *Pausa* 41, el título de la entrevista de Roberto García Bonilla y Xochiquetzal Ruiz a Blas Galindo no era "Rastros de un rostro o historias sin historias", sino "Rastros de un rostro o historias sin historia".

## IV

Seguimos sin terminar, se nos cayó el pie del documento de Chávez sobre Galindo: *Nuestra Música*, No. 1, México, marzo, 1946, pp. 7-10.

## TARTINI Y EL DIABLO

Hace exactamente 300 años, el 8 de abril de 1692, nació en Pirano, Italia, Giuseppe Tartini, fallecido en Padua a los 77 años de edad, en 1770. Podría creerse que es tan sólo un compositor barroco más, de los numerosos cuyo apellido termina con i. Lejos queda por supuesto de Bach o Haendel, pero habría que explorar una copiosa producción que abarca alrededor de 150 sonatas y 140 conciertos para violín para poder ubicar a Tartini con justicia y honrarlo debidamente por sus aportaciones teóricas y artísticas más peculiares, a saber, las que llevó a cabo en el campo violinístico. No podrá hacerse mientras sólo conozcamos un puñado de sus sonatas y conciertos, haciendo caso omiso de las siguientes líneas del excelente violinista Joseph Szigeti (*With Strings Attached, Reminiscences and Reflections*, Alfred A. Knopf: New York, 1953): "Hay mucho por hacer en la ampliación del repertorio violinístico a través de grabaciones. Las sonatas para violín de Tartini contienen tales tesoros que por lo menos media docena de ellas debería ser grabada" (p. 148).

Revolto, mal estudiante, Tartini mostró desde muy joven aptitudes musicales notables, estudió Leyes y Armas, se enamoró a los 20 años de Elisabetta Premazone, sobrina y/o protegida del Cardenal Giorgio Cornario, Arzobispo de Padua, se casó clandestinamente con ella y, amenazado y perseguido por el Arzobispo, acabó enclaustrándose varios años en el monasterio franciscano de Assisi. Allí estudió teoría de la música, violín, tocó y compuso mucho, salió del Monasterio reformado, convertido en sabio de la armonía y la técnica instrumental, en violinista formidable y en señor digno de recuperar a su esposa, con quien viajó por diferentes partes de Italia y del mundo. Continuó sus estudios en

Ancona y Padua, donde fue maestro de Pugnani y otros, fue músico de cámara del Conde Kinski de Praga, compuso e interpretó infatigablemente y redactó valiosos tratados de armonía, sobre la ejecución y la acústica del violín, el arte del arqueo, la apoyatura y la teoría de la diferencia de tonos.

Antes, en el Monasterio, había compuesto su obra maestra: la célebre Sonata para violín y clavicémbalo en Sol menor, *El trino del Diablo*. El astrónomo Lalande fue depositario de la confidencia fáustica de Tartini sobre la extraña concepción de la obra: una noche soñó el compositor que se le aparecía el Diablo y le tomaba el deseo de tocarle el violín a cambio de su alma. La música que tocó el Diablo resultó exquisita, sublime, y Tartini despertó raudamente para transcribirla. Pero con el sueño se desvaneció la música y no le quedó más que evocar y componer. "La pieza que compuse —declaró—, aunque es lo mejor que he escrito, qué lejos se encuentra de aquella que escuché en mi sueño".

Dejemos la bella historia, con su apariencia de ingenioso truco publicitario, y quedémonos con la prodigiosa sonata, de extrañísima belleza, sonata barroca pero por completo ajena a la superficialidad y la retórica meridiana de no poca música barroca, y con su hábito prerromántico patente tanto en su espíritu apasionado como en la tendencia del autor al título poético. *El trino del Diablo* irrumpe en la historia de la música con un elevado concepto musical que conjuga una noble invención melódica, la innovación armónica y el pleno dominio de los recursos técnicos del violín, y con una idea del virtuosismo instrumental que desprecia lo circense y en su lugar encumbra lo demoníaco.

El *Allegro assai* que cierra la Sonata es un alarde perturbador con base en pasajes difícilísimos para doble cuerda, con trinos diabólicos y rápidos cambios de posiciones.

Algo secreto comparten la voz del luciferino gato, el timbre de esta clase de violín virtuoso y misterioso y el Diablo. "Los violines deben manejarse con cuidado como las escopetas, porque el Diablo los carga", escribió José Bergamín —me pasa la frase el bergaminólogo y tartinólogo Joel Peha.

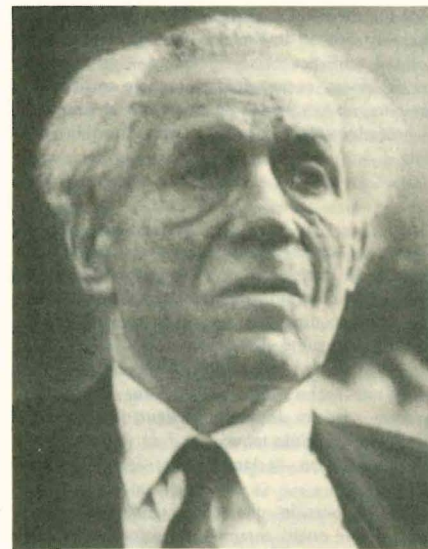
Tartini fundó la noción de violinista diabólico, que prolongó y pervirtió hasta cierto punto Pugnani y con sus diabluras alargó Kreisler hasta nuestros días.

El pacto de Tartini con el Diablo fue fecundo. Casi tres siglos no han podido menguar la dificultad ni la belleza demoníaca de su Sonata. Muchos violinistas huyen todavía de ella como del mismísimo Diablo.

## A 30 AÑOS DE LA MUERTE DE KREISLER

A la familia de violinistas virtuosos y a la vez extraordinarios compositores para el violín, como Tartini, Paganini, Sarasate o Wieniavsky, familia de la que no ha habido descendientes hace bastante tiempo, perteneció Fritz Kreisler, nacido en Viena el 2 de febrero de 1875 y muerto hace treinta años, el 28 de enero de 1962, en Nueva York, ciudad donde residió 22 de los 87 de edad que casi alcanzó.

En viejas grabaciones se escucha el violín de Kreisler, un violín muy expresivo, dulce, cálido, generoso, como cuentan que era él admiradores suyos de la altura de Szigeti y Szeryng. Y de la avidez cultural de Kreisler que se observaba en su biblioteca, repleta de volúmenes selectos de ciencia, filosofía y poesía que él leía en las lenguas originales, fueran clásicas o modernas, se contagiaba desde luego su violín, un violín ávido de explorar, de recorrer el repertorio que le estuviera consagrado. Y cuando el violín devoró toda su despensa clásica, que era la que prefería, Kreisler se puso a prepararle nuevos menús clásicos, y entonces, el instrumento acariciado por el gran violinista sorprendió en recitales a público y crítica con transcripciones del estilo de —más bien "en el estilo de"—: Vivaldi-K., Couperin-K., Boccherini-K., Padre Martini K., Stamitz-K., Pugnani-K., Porpora-K., y se habrán debatido algunos críticos en cuestiones como ¿cuándo habrá escrito esta pieza Couperin? Kreisler se limitaba a tocar y revelar. Llegó sin embargo el día en que Kreisler atribuyó tres piezas de su recital a Joseph Lanner (1801-1843), compositor austriaco pionero en introducir valsos, polkas y danzas a los salones vieneses, amigo y luego rival de Johann Strauss hijo, y que era estimado por entonces, es de decir, hacia 1905: "El dolor de amar", "La alegría de amar" y "Bella Rosamaría". Incluyó también un "Capricho vienés" cuya paternidad aceptó. En las reseñas del día siguiente los críticos le increparon que hubiera tenido el petulante atrevimiento de programarse al lado de un compositor tan superior a él como Lanner, cosa que según ellos probaba la simple comparación de las tres piezas de Lanner con la de Kreisler. La acusación tomó difusión y sesgo tan molestos que Kreisler se vio orillado a defenderse, confesando simplemente que en realidad él y sólo él, Fritz Kreisler, era el autor de las cuatro piezas. Como se comprenderá, esta declaración no hizo sino agudizar el disgusto de los críticos, heridos ahora en su vergüenza profesional.



Fritz Kreisler.

Las estafas geniales de Kreisler continuaron, pero lamentablemente todo juego termina. En 1935, Olin Downes, crítico musical del *New York Times*, trató de mostrar las alteraciones arbitrarias que Kreisler introducía en su transcripción del bello "Preludio y Allegro" de Pugnani. Kreisler replicó que jamás había oído un "Preludio y Allegro" de Pugnani —fuera por supuesto, del "Preludio y Allegro" de Pugnani de Kreisler— y que al componerlo se había limitado a recrear el estilo en el que Pugnani hubiera podido componerlo, procedimiento que por lo demás seguía en todas sus "transcripciones". Esta confesión acabó de desencadenar la tormenta. Kreisler fue acusado de extorsionar la memoria de compositores del pasado, de falsificar la historia de la música, de engañar a la gente y los críticos, de vivir del talento ajeno y otros pecados capitales. Su ecuánime respuesta fue que la necesidad lo había forzado a cometer esos crímenes durante treinta años, pues deseaba ampliar su repertorio sin llenar los programas con su solo nombre, que nunca había pensado en publicar esas piezas y que además, estaba seguro de que en círculos informados no habría la menor duda acerca de la verdadera firma de esas composiciones.

Sólo unos cuantos se tomaron el asunto como una formidable broma. Pero los admiradores de la

pasmosa asimilación de los estilos musicales en las "transcripciones" de Kreisler —comparable a su fidelidad estilística como intérprete—, así como de las deliciosas, encantadoras piezas de su libre inspiración, no han dejado de crecer con el tiempo. Y la polémica sólo ha quedado como divertida anécdota.

Corren en los anecdotarios más pruebas del buen ingenio de Kreisler. Una vez un señor de la alta sociedad lo contrató para que tocara en una fiesta.

—¿Cuánto dinero quiere usted por tocar media noche? —preguntó el cliente.

—100 dólares —respondió Kreisler.

—Trato hecho —dijo el caballero—. Pero mire, queremos música de fondo, no tiene que hacer plática a la gente. Sólo toque.

—En ese caso —aclaró Kreisler—, sólo le cobraré 50.

En otra ocasión, una señora entró a un restaurante donde estaba comiendo Kreisler. Sin dejar de observarlo con curiosidad, le preguntó al mesero quién era ese hombre, de personalidad tan llamativa.

—Es el célebre Fritz Kreisler, señora —informó el mesero.

Entonces la señora se dirigió a su mesa y le habló así.

—¡Señor, qué gusto me da conocerlo! ¿Podría darme un autógrafo?... ¡Es que a mí me encantan sus coches!

Kreisler accedió gentilmente, y gentilmente, en atención a la dama que gustaba más de coches que de violines, escribió así su apellido: "Chrysler".

Y para terminar este pequeño festejo de Kreisler con otra anécdota de restaurante, sentemos ahora en una mesa a los grandes violinistas Jasha Heifetz y Mischa Elman. Elman hablaba del éxito de su última gira y al advertir el silencio de Heifetz, le dijo.

—Pero basta de mí Jasha. Hablemos de ti. Dime qué opinas de mi último recital.

En eso llegó un mensajero con una carta sobre una charola de plata.

—Disculpen, caballeros: traigo aquí una carta para esta mesa, pero no sé para quién de ustedes dos es.

—¿A quién está dirigida? —le preguntaron.

—"Al más grande violinista del mundo" —fue la respuesta.

Los violinistas se miraron mutuamente con me-

nosprecio y con temor.

—Es para ti —dijo al fin Heifetz.

—Oh no, yo creo que es para ti —correspondió Elman.

Después de unos momentos de indecisión, Heifetz dio una moneda al mensajero, que se retiró, y acordaron abrir entre los dos el sobre. Y cuando lo hubieron abierto y leyeron la primera línea de la carta, no les quedó más que reírse: "Mi admirado señor Fritz Kreisler".

#### FÉLIX AYO, KREISLER Y CECEOS

El Colegio de las Vizcaínas de México fue la noche del miércoles 19 de febrero pasado el escenario imponente de un acto privado y exquisito de recepción al Presidente del País Vasco, José Antonio Ardanza Garro, que incluyó un recital de la violinista Félix Ayo acompañado por la pianista Emma Jiménez.

Félix Ayo (n. 1933 en Sestao, Vizcaya) es célebre como uno de los fundadores del gran conjunto I Musici y su primer violín durante 16 años, y también, desde 1970, como fundador e integrante del Cuarteto Beethoven de Roma, uno de los mejores del mundo; desde 1981 formó dúo con Emma Jiménez, también nacida en Sestao y egresada del Conservatorio Vizcaíno. Enmarcados por el oro de los bellísimos retablos de la capilla, el dúo Ayo-Jiménez ofreció una primera parte impecable, integrada por dos sonatas de Mozart, cuyo ciclo completo ya ha interpretado en Madrid. Se antojaba sin embargo alguna pieza religiosa, barroca por ejemplo —especialidad de Ayo—, en el sacro ambiente de la capilla, cuya acústica, dicho sea de paso, obviamente no es muy apropiada para conciertos y sí, en cambio, para rezos, o en su defecto, para los profusos murmullos de la gente —comunidad vasco-mexicana en su mayoría— que se quedó al fondo o fuera de la capilla, y en especial para los ceceos persistentes de cierta señora, que daba la impresión de rezar y rezar para que todo fuera a estar bueno en el opíparo coctel que siguió al recital...

La segunda parte del programa, romántica, muy grata y de alta calidad interpretativa, incluyó piezas de compositores vascos —dos romanzas de Donosti y una bella elegía de Jesús Guridi—, el difícil Scherzo de Sonatensatz de Brahms y el encantador Liebesleid de Fritz Kreisler. Me dio mucho gusto que a treinta años de la muerte de Kreisler algún músico se haya acordado de este personaje único, sobre todo a través de una interpretación tan bri-

llante, sentida y compenetrada como la de Ayo-Jiménez. Resaltó en esta virtuosística y emotiva pieza la maravillosa técnica de Félix Ayo —digna del propio Kreisler o su admirador Szeryng—: la docilidad y flexibilidad insólitas de sus manos, el arqueo seguro y generoso de la derecha, el hermoso vibrato de la izquierda, su espléndido sonido, las delicias en los matices expresivos. Y el arqueo de la mano derecha parecía contagiarse a las rodillas, que también se arqueaban, y contagiaban a todo el cuerpo, que se movía con el vaivén de la música, viajaba con él, con las manos en el teclado volteaba muy sonriente a verlo, pausando y tecleando las emociones con las manos y la sonrisa al ritmo de Félix Ayo, lejos, muy lejos de los ceceos...

Luis Ignacio Helguera

## DISCOS

### Juan Arturo Brennan

De reciente aparición son dos discos compactos protagonizados por Manuel Enríquez; uno, en calidad única de compositor, y el otro, como compositor e intérprete.

El primero de ellos contiene cinco obras orquestales de Enríquez, creadas en la década de los ochenta y de muy diversa orientación creativa. Tres de ellas (*Interminado sueño*, *Manantial de soles* y la cantata *A Juárez*) combinan los recursos vocales con la orquesta, mientras que las otras dos (*Díptico III* y *Recordando a Juan de Lianas*) son puramente orquestales; la segunda de ellas, para orquesta de cuerdas. El disco es interesante, sobre todo, porque ofrece un panorama bastante amplio del eclecticismo compositivo de Enríquez: una glosa sonora de Octavio Paz, una obra de encargo con tema patriótico, una reminiscencia de la música colonial, una pieza severa y abstracta para percusiones, etc. Es precisamente ésta última, *Díptico III*, la que podría considerarse como más característica de la producción de Enríquez, y es la que en el disco tiene una interpretación más sólida que el resto de

las obras. Ello se debe, en buena medida, a la presencia del percusionista Alonso Mendoza, quien tiempo atrás fuera el encargado de realizar el estreno de la pieza. Menos convincentes resultan en este disco *Interminado sueño* y *Manantial de soles*, obras sinfónico-vocales en las que Enríquez plantea específicamente la presencia de un actor y una actriz. Es evidente que tal designación denota una intención que va más allá de la mera narración; buena parte de esa intención, evidentemente, se pierde en una grabación. Más satisfactoria es sin duda la versión de *Recordando a Juan de Lianas*, en la que Enríquez da muestra de su profundo conocimiento del instrumental de cuerda, y de su habilidad para habitar simultáneamente dos mundos sonoros aparentemente ajenos. Por otra parte, la audición repetida de la cantata *A Juárez* plantea una duda: ¿hasta dónde trabajó Enríquez con plena libertad creativa en esta obra, y hasta dónde la inclusión de ciertos elementos nacionalistas le significó una contradicción con sus líneas actuales de pensamiento musical? En resumen, este disco, visto y oído en su conjunto, es una importante adición a la discografía mexicana de hoy y, de nuevo, una muestra más del lugar preponderante que Enríquez ocupa en nuestro mundo sonoro.

Lástima, sin embargo, de la perenne repetición de errores típicos en nuestra industria de grabaciones: formatos anticuados, errores en el folleto de notas, falta de numeración de los tracks, etc. Si ya hemos progresado al grado de estar mandando al LP al más apartado rincón de lo obsoleto, intentemos ahora realizar discos compactos decorosos y de buena calidad integral. Este disco, por cierto, fue realizado en el verano de 1991, en lo que quizá fue el último proyecto de Sergio Cárdenas al frente de la Orquesta Filarmónica del Bajío, de cuya dirección fue removido a la mala y por la espalda.

MANUEL ENRÍQUEZ: *Interminado sueño*; *Díptico III*; *Manantial de soles*; *Recordando a Juan de Lianas*; *A Juárez*

Susana Enríquez, actriz; Alonso Mendoza, percusionista; Margarita Pruneda, soprano; José Antonio Alcaraz, actor; Rufino Montero, barítono; Coro A.M.E.N.

Orquesta Filarmónica del Bajío  
Sergio Cárdenas, director  
INBA-SACM PCD 10152

El segundo disco que protagoniza Manuel Enrí-

que es una producción que lleva por título *Violín solo y con sonidos electrónicos*, en la que se presentan nueve obras mexicanas, entre ellas dos del propio Enríquez. No es casualidad que esas dos obras (*Móvil II* y *Conjuro*) sean las más sólidas y coherentes del repertorio.

En ellas (y en su ejecución) resalta de nuevo la sapiencia de Enríquez en cuestiones violinísticas, y su paso seguro y firme por algunos terrenos sonoros y técnicos que muchos otros músicos dudarían en transitar. En esta interpretación es especialmente satisfactorio el balance que se ha logrado entre el violín y la cinta magnetofónica en *Conjuro*, asunto que en versiones de concierto suele presentar problemas serios. Del resto del contenido del disco, destacan de inmediato las partituras de Márquez, Tello y De Elías. *Manifiesto*, de Arturo Márquez, y *Dansaq* de Aurelio Tello son muestras no sólo de buen oído, sino también de la capacidad de ambos compositores para quedarse de este lado del exhibicionismo técnico *per se*. Sí, ambas obras explotan notablemente la capacidad del instrumento y el intérprete, pero en ningún caso rebasan los parámetros de la claridad. Por otra parte, en la *Sonata II* y en *Aforismo*, de Manuel de Elías, destaca sobre todo un oficio sólido y austero que tiende, sobre todo, a conservar vigente una línea lógica en el desarrollo de sus materiales sonoros. Admirable también la intensa poética del *Monólogo* de Gerhart Muench, alternativamente oscuro y luminoso, como tantas de sus piezas. El disco, en cada una de cuyas piezas se evidencia la capacidad técnica de Enríquez, se complementa con sendas obras de Max Lifchitz (*Transformations II*) y de Ramiro Luis Guerra (*A Manuel*), ésta última de un llamativo carácter lúdico al interior de una concisión extrema.

Este disco es una reafirmación de que, en el ámbito del violín contemporáneo, la figura de Manuel Enríquez ocupa el lugar preponderante en nuestro medio musical.

#### VIOLÍN SOLO Y CON SONIDOS ELECTRÓNICOS

Obras de Tello, Muench, Enríquez, De Elías, Lifchitz, Márquez y Guerra  
Manuel Enríquez, violín  
INBA-SACM PCD 10121

Ese extraño sello discográfico local que es Mexidisco (?) ha producido recientemente una grabación

de contenido interesante. Se trata de una selección de piezas para piano ubicadas entre el final del siglo pasado y el principio de éste, y cuyas cualidades se explican ampliamente en el título del disco: *Música mexicana de salón*. A primer oído, parecería fácil descartar estas piezas como música trivial, ligera, indigna de codearse con grandes partituras. Sin embargo, una mínima consideración del papel que jugaron estos compositores en el desarrollo musical de su tiempo, permite apreciar con mayor claridad el valor histórico de estas breves y muy sugestivas obras.

Elorduy, Ponce, Castro, Perches, Carrasco y Jordá forman un sexteto de músicos que, en el contexto del disco, se hacen buena compañía mutuamente. Si de pronto nos diera la tentación de apartar a Ponce y a Castro de esa lista, haríamos bien en recordar que los nexos de ambos con la música popular son más que evidentes.

Así, a través de las once piezas características interpretadas por Raúl Herrera, es posible recrear un mundo sonoro, histórico y social muy específico: el porfiriano, con todo lo que implica de la simbiosis entre lo afrancesado y los afanes nacionalistas. Estos dos elementos son, ante todo, los que destacan en esta interesante colección de música de salón, cuyo ámbito de acción es descrito con cierto toque de cursilería en la nota discográfica. En sus versiones a estas mazurkas, danzas, scherzinos, etc., Raúl Herrera ha optado por la claridad y la sencillez, evitando los excesos melancólicos y al mismo tiempo caracterizando con prestancia los lánguidos ambientes sugeridos por estas piezas. La nostalgia, a la orden del día...

MÚSICA MEXICANA DE SALÓN: Piezas de Elorduy, Ponce, Castro, Perches, Carrasco y Jordá.  
Raúl Herrera, piano  
MEXIDISCO CD-90-001-C

He aquí una importante adición a la discografía de la música latinoamericana de cámara: el segundo compacto del Cuarteto Latinoamericano, con obras de Villa-Lobos, Ginastera, Lavista y Orbón. El primer proyecto de esta serie fue otro compacto, producido por la misma etiqueta (ELAN 2218), que contiene cuartetos de Revueltas, Ginastera y Villa-Lobos. Si aquel primer compacto del Cuarteto Latinoamericano era un disco sólido, coherente y de primer nivel, el segundo es aún mejor en lo que toca a producción, repertorio, interpretación y grabación.

El disco abre con el quinto cuarteto de cuerdas de Villa-Lobos, quizá uno de los más "accesibles" por lo que se refiere a su desarrollo melódico y armónico y a sus propuestas rítmicas. Si este cuarteto pudiera definirse como una sutil combinación de nacionalismo y neo-romanticismo, habría que decir que el Cuarteto Latinoamericano ha logrado expresar a la perfección, precisamente, esa dualidad: inflexiones melódicas y ritmos de corte popular muy bien trabajados y, al mismo tiempo, un lirismo medurado y equilibrado, notable sobre todo en los movimientos primero y tercero de la pieza de Villa-Lobos.

En el segundo cuarteto de Ginastera, la clave es el contraste, hábilmente expresado por los músicos, que han transitado con mucha prestancia por la paleta colorística y dinámica del compositor, desde sus arrebatados y enérgicos momentos que apuntan todavía hacia las danzas criollas, hasta las más sutiles atmósferas, delineadas con precisión y delicadeza. Después, una estupenda versión de *Reflejos de la noche*, de Mario Lavista, obra construida íntegramente con base en armónicos. Aquí, la técnica del Cuarteto Latinoamericano libra con soltura ideal los muchos obstáculos de afinación, claridad, emisión sonora y balance dinámico que representa una propuesta como la de Lavista. Como interesante punto de comparación, está la primera versión de *Reflejos de la noche*, grabada por el Cuarteto Latinoamericano en un LP que contiene además tres obras para alientos de Lavista. Esta segunda versión es más compacta en su dinámica y más clara en el desarrollo de las intrincadas figuraciones que propone el autor; a esto ayuda, sin duda, la grabación y el proceso digital. Como dato trivial pero útil para calibrar la consistencia del Cuarteto Latinoamericano, está el hecho de que entre ambas versiones hay sólo dos segundos de diferencia en la duración total de la obra. Este estupendo disco concluye a gran nivel con el espléndido Cuarteto de Julián Orbón. En repetidas ejecuciones de la obra en concierto, el Cuarteto Latinoamericano había demostrado ya una profunda comprensión de esta sorprendente obra, y un continuo avance y depuración en cada interpretación subsecuente. Ahora, en este disco, queda testimonio de un dominio cabal de uno de los cuartetos fundamentales del repertorio de América Latina. Fuerza, empaque, texturas de alto calibre, matices de gran sutileza y un cabal entendimiento de las miradas retrospectivas de Orbón a diversas músicas antiguas, caracterizan a esta soberbia interpretación de la obra. Además de lo comentado hasta aquí, este compacto

es importante porque contiene la primera y única grabación que existe del Cuarteto de Orbón (realizada bajo la supervisión del compositor, quien murió semanas antes de la aparición del disco), y la primera grabación de la versión revisada por Ginastera de su segundo cuarteto. Por donde se le oiga, este es un disco de primera.

HEITOR VILLA-LOBOS: Cuarteto No. 5; ALBERTO GINASTERA: Cuarteto No. 2; MARIO LAVISTA: *Reflejos de la noche*; JULIÁN ORBÓN: Cuarteto de cuerdas  
Cuarteto Latinoamericano  
ELAN 2234

Enviada directamente por los integrantes del grupo Ars Antigua nos llega su segunda producción discográfica, primera en aparecer en formato compacto. Se trata de una interesante selección de música medieval y renacentista agrupada bajo el título *Tempus est locundum*, en la que hallamos por igual algunas piezas ya clásicas de este repertorio, junto con algunas novedades ciertamente llamativas. La característica principal de estas versiones es la de la variedad instrumental y tímbrica. Si esto parece apuntar a la escuela cimentada por Armando López Valdivia y el grupo Los Tiempos Pasados, algo hay de cierto: Ars Antigua es dirigido por Eduardo Arámbula, quien durante una larga temporada fuera miembro de Los Tiempos Pasados. De ahí, quizá, venga también la inclusión de una de las Cantigas de Alfonso X.

La selección de Ars Antigua incluye algunos nombres fundamentales para el entendimiento de la música medieval: Guillaume de Machaut y Raimbaut de Vaqueiras, así como obras de Diego Ortiz y Vincenzo Calesani. El resto de la música proviene de fuentes anónimas, salvo la pieza que cierra el disco, la *Danza de morgana* compuesta en estilo antiguo por Ana Silvia Guerrero, clavecinista invitada para esta grabación. Tal como su título lo indica, este disco tiende sobre todo a la expresión de la faceta festiva de la música antigua, y a lograr este fin ayuda mucho la variedad instrumental. Esta variedad, por cierto, no está basada sólo en el instrumental europeo tradicional, sino que es enriquecida notablemente por la presencia de diversos instrumentos autóctonos de culturas diversas. Este disco es, en suma, un buen trabajo de difusión de un repertorio que, si bien está ganando adeptos en México, aún requiere de mucha promoción.

En estos momentos, Ars Antiqua trabaja en un proyecto de investigación (con una beca del CNCA) sobre música judeo-hispana y virreinal. Ojalá que tal investigación no se quede en el papel, y que se refleje en un disco que pronto aparezca en nuestro ámbito musical.

TEMPUS EST IOCUNDUM: Música medieval y renacentista  
Ars Antiqua  
Eduardo Arámbula, director  
ARS-CD002



#### GRANADOS A 75 AÑOS DE SU MUERTE

Con algo quizás de Manuel José Othón españolizado, adelgazado, afilado, afinado; el bigote peinado hacia arriba y los párpados hacia abajo, los párpados caídos del melancólico inconfundible. Con algo especial que acaso daba en parte a su personalidad que su padre fuera de Cuba, su madre de Santander y él de Lérida, Cataluña. Con un toque de refinamiento salonesco combinado con el de pianista de café, virtuoso e improvisador fuera de serie, se cuenta. Dos discípulos suyos, Baltasar Samper y Rosa García Ascot, lo han recordado perezoso: tenía que tocar al día siguiente y no estudiaba, pero a la hora de ponerse al piano, "casi recostado en el respaldo de la silla" —escribe su alumna—, mostraba "una facilidad asombrosa". Otro tanto habrá dicho su maestro Pedrell, maestro por antonomasia de músicos españoles. Quién sabe si esa holgazanería como pianista se haría extensiva a sus hábitos de trabajo como compositor, pues lo cierto es que en menos de 50 años de vida la producción de Enrique Granados no fue tan escasa como podría parecer a primera vista y a juzgar por lo poquísimo que de ella tercamente se divulga y graba por lo general, las *Danzas españolas* y las *Goyescas*, obras, ambas, encantadoras. A veces, Alicia de Larrocha nos da unas más de sus abundantes páginas para piano o Victoria de los Angeles algu-

nas de sus hermosas *Tonadillas*, pero nos tienen encerradas en el baúl cantidad de piezas breves, canciones, música escénica —zarzuelas y óperas—, y hasta una sonata para violín, un quinteto —parece—, un poema sinfónico inspirado en la *Divina Comedia* (1908), un *Allegro de Concierto* para piano y la breve suite para piano y orquesta de cámara *Elisenda* (1912), que al decir de Adolfo Salazar, "contiene lo mejor de Granados: su fina sensibilidad, su delicada paleta en el color instrumental y armónico".

A la lista hay que ponerle como apostilla que Granados era un depurador obsesivo —como lo fue Manuel de Falla— y un laborioso miniaturista. En una carta a su Amparo, le escribe: "Nuestra última danza va divinamente. Te aseguro que te gustará", lo que da idea de que componía lentamente y en detalle cada página. Y acaso su legado fundamental está y estará en *Goyescas* —tan evocativas e impresionistas— y en las obras breves, aunque falta escucharle mucho a este compositor de talento excepcional.

En su casa, una tarde, Mario Lavista toca espléndidamente la cuarta de las *Goyescas*, sí, "La maja y...", pero no, le arranca a la maja el ruiseñor, porque después de esa maravilla de lirismo apasionado no le gustan quizás los trinitos y cantitos del ave, y



Enrique Granados.

me dice algo que, sin su autoridad, comparto totalmente: a pesar de su inferioridad en conocimientos técnicos, Granados —compositor nato del piano, como Chopin o Scriabin— posee una calidad de inspiración aún mayor que la de Falla.

Sea como fuere, ambos y Albéniz y otros nacionalistas españoles sin complejos nacionalistas, entregaron una música despojada de citas folklóricas, fiel a la invención musical y a la recreación de un complejo espíritu nacional con miras universales. Falla tuvo más tiempo; Albéniz y Granados sólo 48 años cada uno. Para Granados todo fatalmente acabó cuando pasó de miniaturista a amplificador de las *Goyescas* en una ópera, y no tanto por la empresa, ya en sí temeraria, sino por sus posteriores circunstancias trágicas y que vienen a cuento en este número, ya que José de la Colina se ocupa de "La última música del Titanic". De regreso del Metropolitan de Nueva York, donde se estrenó la ópera, un submarino alemán torpedeó el 24 de marzo de 1916 la embarcación, el *Sussex*, en que regresaban Granados y su mujer a Barcelona, donde los esperaban sus seis hijos. Circulan varias versiones del accidente. Por ejemplo, la casi oficial: que ante el

bombardeo, los tripulantes se arrojaron al mar y al ir en auxilio de su esposa, Granados se ahogó con ella. Literariamente superior como tragedia me parece la versión que Miguel García Ascot, amigo de Falla, confió a Juan Almela, que a su vez me cuenta ahora: que Granados —héroe de la música española, perezoso formidable— no sabía nadar, y que al ir su mujer en pos de él, la hundió y se hundió con ella en un último abrazo.

L.I.H.

*The Juilliard School*, una de las más importantes en la enseñanza musical y dancística, y por la que pasaron músicos de la talla de Itzhak Perlman o Yo-Yo-Ma, ha abierto inscripciones para sus ciclos 1992. Sus programas ofrecen a jóvenes estudiantes un agradable ambiente de convivencia internacional, perfeccionamiento del idioma inglés, oportunidad de desarrollar capacidades en diversas asignaturas y variadas opciones de la vida cultural de Nueva York u otras ciudades norteamericanas por un costo moderado. Mayores informes con Elana G. Helguera, Tel. 6585530.

Tiene talento quien toca con garbo al piano ante un Beethoven de yeso.

Beethoven, que se esforzó por oír todos los sonidos del universo, se volvió sordo.

#### DESGRACIAS AFORTUNADAS

Giambattista Vico no se volvió inteligente hasta después de una tremenda caída por las escaleras; Goya pintó sus obras más originales después de curarse de la parálisis; Beethoven encontró los gritos más sublimes de la alegría después de volverse sordo; Leopardi escribió las poesías más perfectas después de volverse jorobado; Proust compuso su obra maestra cuando el asma le impidió proseguir su estúpida vida mundana.

Se podrían añadir centenares de ejemplos. No siempre es verdad que la desdicha engendra desdicha: muchas veces ésta no es más que el pago anticipado de un don que vale más que la garantía.

Papini

## LA MUSA INEPTA



*El furor mozartiano que nos invadió a todos en 1991 dejó a su paso, como imborrables recuerdos, algunas joyas de historiografía musical que bien merecen ser difundidas a todo pulmón o a los cuatro puntos cardinales (lo que ocurra primero) para beneficio de las generaciones venideras. Como ejemplo, este bello trozo periodístico, publicado en El Nacional de Caracas, el viernes 22 de noviembre de 1991:*

### DUDAN SOBRE AUTENTICIDAD DE CRÁNEO ATRIBUIDO A MOZART

"La Fundación Internacional Mozarteum (FIM), a cuyos fondos pertenece el cráneo atribuido al compositor Wolfgang Amadeus Mozart, anunció ayer en Salzburgo que duda de la autenticidad de la calavera, anunciada por dos antropólogos el pasado miércoles. La investigación no ha probado hasta el momento que se trate del auténtico cráneo de Mozart, comunicó en una nota oficial la dirección de la fundación que vela por la herencia del compositor salzburgués. En la aclaración de la FIM se incluyen las opiniones de varios especialistas internacionales, quienes ponen en duda la confirmación de los antropólogos Herbert Kritscher y Johann Szilvassy sobre la autenticidad de los restos de Mozart. Para el Mozarteum aún no queda claro si el cráneo que está en poder de la fundación es el auténtico, puesto que pudiera tratarse de una falsificación, según admiten responsables de la institución. La fundación propone un método histórico para analizar los restos, en vez del científico que condujo al anuncio de Kristcher y Szilvassy".

Después de analizar tan importante noticia a la luz de un método histriónico de actualidad, el consejo de redacción de *Pauta* hace las siguientes propuestas:

- Si se duda sobre la autenticidad del cráneo atribuido a Mozart, que se le dé el destino de otras obras atribuidas a él y de dudoso origen: que se le consigne al apéndice del catálogo de Köchel.
- Que la FIM se ponga en contacto con la Interpol para obtener datos sobre una banda internacional de falsificadores de restos humanos que tiene su base de operaciones en Budapest. Dicha banda ha perpetrado, a la fecha, la falsificación de lo siguiente:

1. Las patillas de Johann Strauss.
2. Los pulmones de Chopin.
3. El pericardio de Mahler.
4. La tráquea de Puccini.
5. La nariz de Paganini.
6. La peluca de Bach (la de los domingos).
7. Las córneas de Joaquín Rodrigo.

- Que en la sede del Mozarteum se habilite un espacio como *Museo de Huesos Ilustres* para beneficio del público medulómano.
- Que la institución se allegue fondos subastando opciones de compra para los restos mortales de compositores a punto de morir.
- Que se vigile muy de cerca a los señores antropólogos Kritscher y Szilvassy, quienes no tardan en anunciar el reciente hallazgo de la mano derecha de Paul Wittgenstein, los tímpanos de Beethoven y la bicicleta que mató a Chausson.

J.A.B.

Nuestro asiduo lector y corresponsal potosino, el Dr. Enrique Torre López, nos envía un texto crítico de altos vuelos, aparecido en *El Sol en la Cultura* del 22 de mayo de 1988. En su página dedicada a filosofía, arte y literatura (?), el inmarcesible suplemento ofrece una aguda aproximación analítica a un concierto de *I Musici* en el Teatro de Bellas Artes; de tan señalado texto, extraemos sus puntos culminantes:

"Su predilección es la música barroca, tocan sin director y son conocidos en todo el mundo los integrantes de este grupo. Los conciertos fueron de gala, disfrutamos de cada nota a pesar del calor agobiante en la sala. (...)Todas las musas bajaron aquella noche para inspirar a los artistas y también para decirnos que la música es un alimento espiritual gráfisimo que nutre a la existencia.

(...)Su coordinación es estupenda e inmediatamente despiertan en el público una simpatía. (...)La música barroca si bien es cierto que es conocida en México, no tiene la repercusión tan grande, de lo contrario no solamente nos restringiríamos a escuchar a unos cuantos. (...)I Musici en el Siglo XX continúa la tarea de Mendelssohn pero la recoge más agradecida y diáfana, llega a nuestros oídos como agua cristalina que baña las mentes. La música no puede morir, es tan bella que no creo que ni Dios se atreva a certificar su defunción".

Por nuestra parte, quisiéramos atrevernos a certificar la defunción del anónimo autor de esta joya musicológica, noticia que bañaría nuestras mentes como agua cristalina. Sin embargo, no nos ha llegado ese alimento espiritual gráfisimo, que sin duda tendría una repercusión tan grande que no nos restringiríamos solamente

a celebrar su ausencia de las páginas culturales que nos proporcionan, hoy por hoy, el placer de ver bajar de su vitral cupular a todas las musas de Bellas Artes, encabezadas, a no dudarlo, por la musa de la redacción.

J.A.B.

También del Dr. Torre es este envío, publicado en las indispensables planas culturales de *Excelsior*, diario al que algunos socarrones envidiosos llaman *Extiércol*:

"Entre otras melodías, el trío interpretará Allegro con Focouo; Trío en Re Menor Op. 54 de Arnold; Vivave enérgica; Sonatina Mexicana de M. Furi Aldana; Allegro Moderato; Anante cantabile y Allegro Vivace".

La crítica especializada, que asistió masivamente a este bello concierto del trío, salió muy alegre por las sublimes melodías interpretadas, y por la vivacidad mostrada por los músicos.

El pelo en la sopa resultó ser la versión de la Sonatina Mexicana, que resultó tan mediocre, que el maestro Furi, que estaba presente, se puso furioso por el desacato a su partitura. Sobre todo, porque el Anante Cantabile nomás no anó.

J.A.B.

## LA MUSA INEPTA



### XELA Y LA MÚSICA NEUTRA

Y ya que en nuestra entrega pasada Maese Brennan se decidió a vapulear a la actual XELA, no resisto suscribir ahora los interesantísimos conceptos que le escuché al señor José Luis Fernández Herrera, dueño y director de XELA, la única vez —y, espero, la última— que tuve el placer, perverso, sí, de conversar con él, quiero decir, de escucharlo. ¿Quién es este señor? Perdón por ser repetitivo: es el dueño y director de XELA. Bueno, y agreguemos a su curriculum cultural que es miembro del Club Radiofónico Con La Mejor Intención, la cual, como sabemos, y qué tristeza, suele no bastar por sí sola para hacer mejores las cosas o, de pérdida, menos malas. Es notable, y muy justo reconocer, que al señor Fernández

Herrera le haya bastado para hacer con XELA las peores. Pero repasemos antes sus deslumbrantes conceptos.

Esa remota ocasión en el tiempo, en que el señor Fernández me invitó a colaborar en XELA —colaboración que con trabajos duró dos o tres meses— debo confesar que enmudecí ante sus conceptos sorprendentes: "Mire usted, hay música alegre, música melancólica —claro: Chopin— y música neutra. La alegre, barroca por ejemplo, va muy bien en las mañanas, la neutra después de comer y la melancólica por las noches". El enfatismo oratorio y el naturalmente poquísimo tiempo de esta persona amante de la música alegre por las mañanas, de la neutra después de comer y de la melancólica antes de acostarse, me puso a elegir entre diversas y acuciosas cuestiones que asaltaban mi cabeza sin compasión: si de los conciertos barrocos que nos recetaría como jugo de naranja y corn flakes optimistas por las mañanas planeaba entresacar los adagios y mandarlos al horario melancólico, porque si no correría el riesgo de entristecer y menguar el ánimo de oficinistas en pleno desempeño matinal; si recomendaba a Nielsen y Sibelius como música neutra después de comer salmón nórdico, si Satie o Prokofiev serían laxantes y Mahler causa de estreñimiento, a pesar de haberse esmerado uno en digerir puras lechugas, ejotes y papayas; si consideraba que *En un mercado persa* de Ketelbey indigestara después de la comida y hasta pudiera transmitir el cólera; si se acordaba de la frase de Stravinsky: "Considero a la música, en su esencia, incapaz de expresar lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc.", pero sobre todo, moría de ganas de escucharle una conferencia sobre el tema "La Música Neutra", que, desde que se lo transmití, ha embriagado de emociones poco neutrales a nuestra rubicunda Musa inepta. Algo alcancé a balbucir, pero fui atropellado por más y más conceptos luminosos, como: "Es que tenemos un barrado imposible.(...) Tenemos que programar según estados de ánimo.(...) Por las noches también puede ir, en lugar de la música melancólica, música contemporánea o de plano épica, o sea, *Así hablaba Zaratustra...*" O *Los Planetas* o *Noche transfigurada*, ¿no cree?, logré decir. "¡Exacto!", exclamó, mientras su mirada se iluminaba en un ¡Bravo, por fin ha comprendido!

De veras que no soy indiscreto al referir todo esto, porque se trata de verdades de corazón y tesis de gran originalidad que el señor Fernández, sólo eso faltaba, expondrá o defenderá ante cualquiera.

Afortunadamente no hay que ir tan lejos. Basta sintonizar la radio en XELA y analizar someramente su labor al frente de la radiodifusora. A él le tocó la celebración de los 50 años de XELA y probó con creces una obviedad: que es peor innovar mal que dejar las cosas tan mal como estaban. A sus 51, 52 años, XELA acabó de dar el viejazo. En una palabra, y del propio señor Fernández, fue *neutralizada*.

Con el argumento conmovedor de instaurar una nueva frecuencia para la

juventud mexicana, XELA FM cedió su espacio al Rock —pues, se entiende, la música clásica puede ser altamente nociva para la juventud mexicana— y XELA AM fue ejemplarmente fraternal y hospitalaria con los viejos bloques de XELA FM.

Nada más. Bueno, y hay otros bloques musicales, de música alegre, neutra o melancólica con presentaciones de compositores, obras e intérpretes alegres, neutros o melancólicos muy relamidas, erráticas y de un didactismo alarmante, justificado en la medida en que con él hacen sus pininos en la música —muy mal hechos— los propios locutores y el Coordinador Artístico de XELA, el señor Fernando Carmona.

Al terminar cada obra, antes del silencio, antes de la información del locutor, entra de inmediato, empalmándose como oportuno pegoste, una rúbrica musical, un fragmento de una danza sinfónica de Grieg, que se funde a la música anterior, sea de Palestrina o Webern, qué importa, todo es historia de la música o música, qué más da.

Y que yo sepa, el boletín, alguna vez interesante *Carnet musical*, ya ni existe: ¿para qué, en efecto, si la programación de XELA es el distinto orden en que nos van a repetir los mismos discos de siempre? Muy original sería en cambio un boletín renovado que clasificara la música en alegre, neutra y melancólica, para que pudiera el oyente mantener durante el día agobiador el debido equilibrio emocional y gastrointestinal.

Hasta los jabones neutros tienen su utilidad, pero de la música neutra sería arriesgado aseverarlo. Porque la música neutra no existe.

Cuando una persona querida es víctima de una enfermedad dolorosa, penosa e incurable, no queda sino desearle una muerte rápida. Es lo que le deseo a XELA, que tantos oídos mexicanos educó en mejores épocas: un requiem al estilo anticuado y chabacano, melancólico, ahora neutro, de las célebres campanitas de su rúbrica.

L.I.H.

• Álvaro Mutis nació en Bogotá, Colombia, en 1923. Allí recibió de Eduardo Carranza el amor por la poesía. Desde 1956 reside en México, donde se ha destacado como uno de nuestros mejores poetas y prosistas. *Summa de Maqroll el Gaviero* (Barral Editores) recoge casi toda su poesía. Es autor de poemas en prosa y relatos (*Caravansary, La nieve del almirante*) y ha recibido importantes reconocimientos internacionales. Gran melómano, detesta la política: "El último hecho político que me preocupa de veras —escribió— es la caída de Bizancio en manos de los infieles de 1453".

• Frida Kahlo (Coyoacán, México, 1910-1954), mito femenino de la pintura mexicana, sufrió a los 16 años 16 fracturas, como consecuencia de un accidente brutal, que marcaron tanto como Diego Rivera la temática de su obra, misma que va desde el realismo hasta un onirismo y un surrealismo muy personales. Entre otros, Raquel Tibol y Teresa del Conde han estudiado detenidamente su pintura. Para documentar su amistad, de extraño desenlace, con Carlos Chávez recomendamos el *Epistolario Selecto* de éste último publicado por el Fondo de Cultura Económica.

• Rubén M. Campos (México, 1876-1945): véase *Pauta* 37-40. Corregimos a continuación un dato de nuestra ficha pasada: Campos fue musicólogo y libretista de ópera, pero no compositor. Buen amigo de Nervo, Tablada y Urbina, publicó poemas y cuentos en *La Revista Moderna*. Durante dos años fue cónsul en Milán y a su regreso se dedicó a la investigación del folklore mexicano. Escribió los libretos de las óperas *Zulema* —con Elorduy—, *Tlahuicole* (1925) y *Quetzalcóatl* (1928).

• José de la Colina (Santander, 1934) reside en México desde niño. Ha desarrollado una labor clave en la crítica cinematográfica y literaria y en el periodismo cultural. Autor de los libros de cuentos *Ven, caballo gris, La lucha con la pantera y La tumba india* —publicados por la Universidad Veracruzana y antologados en *Lecturas mexicanas de la SEP*— y director desde hace diez años de *El Semanario Cultural de Novedades*, tiene dos novelas en

proceso y nos debe todavía a sus admiradores una recopilación de su obra dispersa en el periodismo, redactada con una prosa a la que son esenciales el juego y la libertad de la imaginación. En *Pauta* 16 se publicó su traducción de *La trampa de Medusa* de Satie.

• Eduardo Lizalde (México, 1929): véase *Pauta* 24, 29, 35 y 37-40. El Fondo de Cultura Económica está por publicar su poesía completa y aparecerá pronto su novela *Siglo de un día*. Los lunes se llama Enésimo Nemo, en "Cultura" de *El Nacional*, y hace crítica de ópera.

• Lourdes Turrent es fagotista y ha hecho reportajes y crítica musical en diferentes publicaciones, especialmente en *Unomásuno*.

• Eduardo Langagne (México, 1952) estudió odontología, música y cine. Es autor de los libros de poemas *Donde habita el cangrejo* (Premio Casa de las Américas, 1980) y *Navegar es preciso* (Fondo de Cultura Económica, 1987). Actualmente trabaja en el Conaculta.

• A Gerardo Deniz (1934) ya mejor ni lo presentamos, porque, para nuestro gusto, se ha vuelto colaborador casi permanente de *Pauta*.

• A Gerardo Kleinburg (1964) lo envejecimos cincuenta años en nuestra entrega pasada. No nació pues en 1914 y es uno de nuestros críticos musicales jóvenes más talentosos.

• Figura fundamental de la literatura italiana de este siglo, lo mismo como narrador que como ensayista, animador de movimientos literarios y ejemplo de escritor cristiano, Giovanni Papini (1881-1956) escribió no pocas páginas lúcidas sobre música.

• De José Kozar (La Habana, 1940), que reside en Estados Unidos desde 1959, hemos publicado poemas en *Pauta* 4, 25 y 31.

• Manuel de Elías (México, 1939) hizo sus primeros estudios musicales con su padre, el compositor Alfonso de Elías. Posteriormente estudió dirección de orquesta con Luis Herrera de la Fuente y Ernest Huber-Contwig, piano con Gerhart Kaemper y composición con Stockhausen y Jean-Etienne Marie. Su vasta labor como director de orquesta, profesor, pro-

motor musical y fundador de talleres de composición, lo mismo dentro que fuera de México, no le ha impedido componer más de 150 obras que van desde la música de cámara hasta la vocal o la sinfónica y desde el uso de instrumentos tradicionales hasta los recursos electroacústicos. Entre sus últimas obras se encuentran sus *Fax Music* para diferentes instrumentos de alientos solos (1990) y *Tri-Neos* (1991) para clarinete, fagot y piano. Es director de Música de Bellas Artes desde febrero de 1991 y acaba de ingresar a la Academia de Artes.

• El musicólogo Robert Parker (EU, 1929) se ha especializado en la obra de Carlos Chávez; recientemente apareció su libro *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*. En *Pauta* 3, 4 y 31 se han publicado otros de sus ensayos sobre el compositor mexicano.

• Gerardo Dirí, joven compositor y musicólogo argentino, reside en la Universidad de Indiana y es investigador del Centro de Música Latinoamericana.

• Hilda Paredes (Tehuacán, Puebla, 1957) estudió en el Conservatorio Nacional y en la Escuela Na-

cional de Música, y en Londres (1979- 90), en la Guild Hall School of Music, con Peter Maxwell Davies. Ha compuesto música de cámara —*Ikal*, para Horacio Franco—, sinfónica —*Oxkintok*, fantasía para orquesta encargada por el Conaculta—, vocal, dancística y la ópera *La séptima semilla*, encargada por Modern Music Theatre Troup. Imparte una cátedra de composición en la Escuela Nacional de Música.

• Juan Vicente Melo (Veracruz, 1932), véase *Pauta* 3, 6, 8, 23, 26-28, 37-40, entre otras, pero véase y léase sobre todo su magnífico libro *Notas sin música* (Fondo de Cultura Económica, 1990). Está por aparecer su novela *La rueda de Orfala*. Su gran novela, nocturna y desobediente, *La obediencia nocturna*, acaba de publicarse en francés.

• Juan Arturo Brennan (1955) nos recuerda que sus últimas obras son *Eolo* para flauta amplificada y *Límite y Fantasmas*, para percusiones las dos.

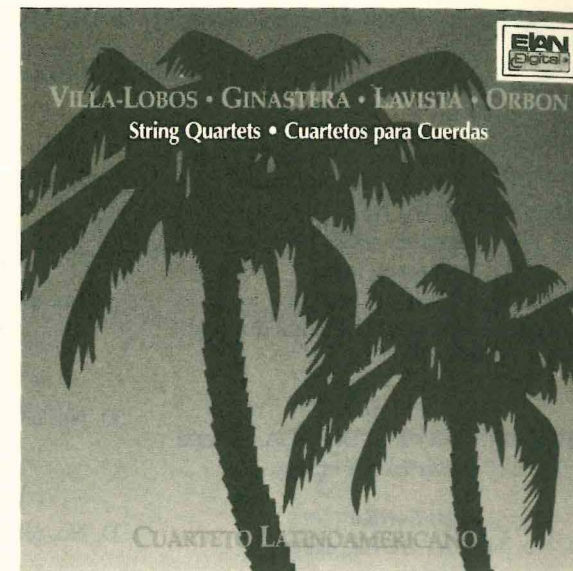
• Marina Graf (México, 1963) estudió Letras hispánicas en la UNAM, flauta en el CIEM y en el Instituto Karl Orff, y dibujo y acuarela en la Casa de la acuarela.

En su próximo número

**pauta**  
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

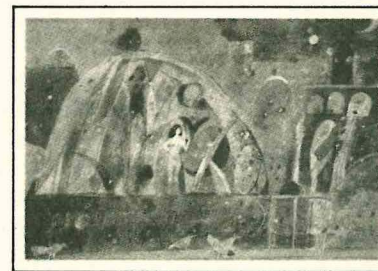
publicará, entre otros materiales:

- La música contemporánea: una declaración autobiográfica de Cage, entrevista a Lutoslawsky, homenaje a Messiaen, retrato de Berio por Petazzi, "La vanguardia y yo" por Barce, "Los campos actuales del verdadero virtuosismo" por Kientzy, "Las percusiones" por Graciela Agudelo.
  - Homenajes a Tartini, Milhaud, Honegger.
  - Poemas de Carlos Illescas y Alicia García Bergua.
  - Deniz: "Perdóname".
- Postales inéditas de Manuel M. Ponce y Francisco Agea.



De venta en  
Sala Margolín

## Daniel Catán Homenaje a Octavio Paz



*La hija de Rappaccini* ♦ *Mariposa de obsidiana*  
Fernando de la Mora ♦ Encarnación Vázquez ♦ Jesús  
Suaste Filarmónica de la Ciudad ♦ Eduardo Diazmuñoz

Edición limitada

Pida su CD a los tels. 510 97 00 • 510 97 62 y recíbalo en su casa o adquiéralo  
en las oficinas de la revista *Vuelta* 554 56 86 • 554 95 62 • 554 88 11

EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.

OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN

MÚSICA INSTRUMENTAL

FLAUTA SOLA

D No. 59 LARA, Ana  
*Hacia la noche* para flauta  
sola amplificada

D No. 55 LAVISTA, Mario  
*Ofrenda* para flauta dulce  
tenor

FAGOT SOLO

D No. 62 MONTES DE OCA, Ramón  
*Laberinto de espejos*

GUIARRA

D. No. 54 VÁZQUEZ, Hebert  
*Elegía*

PIANO SOLO

A. No. 35 HALFFTER, Rodolfo  
*Dos ensayos para piano*

A. No. 36 IBARRA, Federico  
*Sonata II (1982)*

A. No. 38 IBARRA, Federico  
*Sonata III (1988)*  
*Madre Juana*

A. No. 39 PAZOS, Carlos  
*Homofonías y Polifonías*

A. No. 37 QUINTANAR, Héctor  
*Cinco piezas para niños*

A. No. 40 CASTRO, Ricardo  
*Obras escogidas*

A. No. 41 VALSES MEXICANOS DEL  
SIGLO XIX  
Volumen I

ÓRGANO

A. No. 42 GALINDO, Blas  
*Sin título*

VIOLÍN Y PIANO

D No. 60 MONCAYO, José Pablo  
*Sonata*

VIOLA Y PIANO

D. No. 67 MONCAYO, José Pablo  
*Sonata*

VIOLONCHELO SOLO

D. No. 63 RODRÍGUEZ, Marcela  
*Lumbre*

ARPA SOLA

D. No. 69 MUENCH, Gerhart  
*Speculum Veneris*

MÚSICA VOCAL

CANTO Y PIANO

B. No. 25 HERNÁNDEZ  
MONCADA, Eduardo  
*Canciones al estilo de mi  
tierra*

CORO A CAPPELLA

C. No. 17 GALINDO, Blas  
*La Montaña*

C. No. 18 GUTIÉRREZ HERAS,  
Joaquín  
*De profundis* para coro  
mixto, piano y percusiones

CONJUNTOS

INSTRUMENTALES

D. No. 68 DURÁN, Juan Fernando  
*El resplandor de lo vacío*  
para flautas soprano, alto y  
tenor de piano

D. No. 58 HALFFTER, Rodolfo  
*Divertimento* para nueve  
instrumentos

D. No. 64 LAVISTA, Mario  
*Responsorio* para fagot y  
percusiones

D. No. 57 MUENCH, Gerhart  
*Tessellata tacambarensia* No.  
6 para violín, pianoforte, 2  
maracas y 2 claves

D. No. 56 NÚÑEZ, Francisco  
*Aspectos sexteto*; flauta,  
clarinete, corno, violín  
violonchelo y contrabajo

D. No. 61 ORTIZ, Gabriela  
*Cuarteto No. 1* para  
instrumentos de arco,  
partitura

D. No. 61 ORTIZ, Gabriela  
*Cuarteto No. 1* para  
instrumentos de arco, partes

D. No. 65 LAVISTA, Mario  
*Reflejos de la noche* para  
cuarteto de cuerdas, partitura

D. No. 65 LAVISTA, Mario  
*Reflejos de la noche* para  
cuarteto de cuerdas, partes

D. No. 66 TRIGOS, Juan Carlos  
*Cuarteto Da-Do* para  
clarinete, saxofón, guitarra y  
bongós

ORQUESTA DE

CUERDAS

E. No. 33 AREÁN, Juan Carlos  
*Epicedium in memoriam*  
*Augusto Novaro* para  
orquesta de cuerdas y piano

\* GALINDO, Blas  
*Concertino* para violín y  
orquesta de cuerdas

E. No. 32 JIMÉNEZ MABARAK,  
Carlos  
*Obertura* para orquesta de  
arcos

E. No. 29 MONCAYO, José Pablo  
*Homenaje a Cervantes* para  
dos oboes y orquesta de  
cuerdas

ORQUESTA SINFÓNICA

\* GALINDO, Blas  
*Suite* para orquesta de  
cámara

\* IBARRA, Federico  
*Imágenes del quinto sol* ballet  
en dos actos, para orquesta  
(1980)

\* JIMÉNEZ MABARAK,  
Carlos  
*Sinfonía en un movimiento*

E. No. 34 JIMÉNEZ MABARAK,  
Carlos  
*Concierto en Do* para piano y  
pequeña orquesta (reducción  
para dos pianos)

E. No. 31 LAVISTA, Mario  
*Aura* paráfrasis orquestal de  
la ópera

E. No. 35 LAVISTA, Mario  
*Clepsidra*

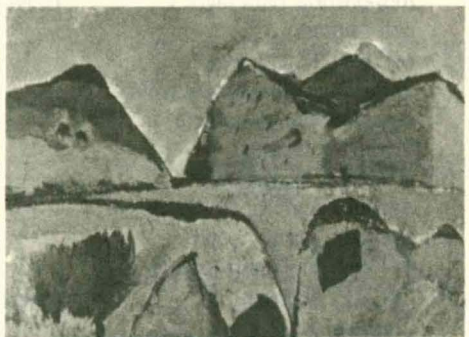
E. No. 30 SANDI, Luis  
*Díptico*

ÓPERA

\* JIMÉNEZ MABARAK,  
Carlos  
*La Güera*, en tres actos,  
partitura de canto y piano

\* Obras publicadas en colaboración con  
la Universidad Nacional Autónoma de Mé-  
xico.

SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX



SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX

SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX

SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX

SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX



SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX

SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX

SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX

De venta en  
las principales  
casas de música



Consuelo Carredano

*Felipe Villanueva*

1862 - 1893



CENIDM

10 AÑOS

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

100 AÑOS DE PROKOFIEV

CARTAS INÉDITAS DE MANUEL DE FALLA  
Y RODOLFO HALFFTER



ENTREVISTA A BLAS GALINDO

POEMAS  
DE MORÁBITO,  
DENIZ, CAMÕES,  
PESSOA, IVO  
Y RAMOS ROSA

TUPAC-AMARU DE  
ALFREDO DEL MÓNACO  
POR ARCÁNGEL CASTILLO

HELGUERA:  
SILUETA DE  
CHABRIER

NOVO  
ALREDEDOR  
DE LA MÚSICA

XAVIER QUIRARTE:  
ARMSTRONG

GANDINI:  
CONTRA  
COPLAND

CHAVEZ:  
DOCUMENTOS

BRENNAN: LIBROS,  
DISCOS, LA MUSA INEPTA  
INSPIRA A XELA

ENERO-MARZO DE 1992



41



\$ 15,000.00

## LECCIÓN DE MÚSICA



Del hecho de que el diálogo idílico fuera perturbado en tal forma resultó el mayor beneficio para la música. Cuando la música se escribía según el gusto aceptado y tradicional del público, la música avanzaba con lentitud. Pero tan pronto como el compositor dijo "*al diablo con el gusto del público: voy a escribir según mi propio gusto*", la música comenzó a avanzar cada vez más rápidamente. Hemos ganado con este desajuste aparente y debemos estar agradecidos por ello.

En cierto modo, sin embargo, los compositores contemporáneos parecen muy preocupados con la situación. En su libro *Soy un compositor*, Arthur Honegger escribió las siguientes palabras:

La carrera de un compositor musical ofrece la particularidad de ser la actividad y la preocupación de un hombre que lucha por fabricar un producto que nadie desea consumir. Me ocurre compararlo con el fabricante de los sombreros *Cronstadt*, o de botas altas con botones, o de corsets *Mystère*.

Sabemos, en efecto, la forma en que el público desdeña hoy esos objetos que fueron ayer el símbolo de la más refinada elegancia. En la música —y en este punto mi comparación resulta falsa— sólo las cosas fabricadas hace cien años tienen algún valor.

Para él [el público] el arte musical se resume en la ejecución de las obras clásicas y románticas. Así, el compositor contemporáneo es una especie de intruso que quiere imponerse sentándose en una mesa a la que no ha sido invitado.

Nuestros compositores de hoy, en cierto modo molestos con esta situación, se sienten víctimas de aislamiento, privados de una segunda persona a quien dirigirse; pero no llegan a darse cuenta de que sus antepasados, los Haydn y los Mozart fueron precisamente víctimas de esas segundas personas, a las que tenían que adaptarse, agrandar y hablar siempre en los mismos términos convencionales y comprensibles. Sería un interesante tema de novela presentar a Johann Sebastian Bach rompiendo las reglas establecidas y convirtiéndose en un *enfant terrible*, o a un Haydn revolucionario bombardeando los oídos de su principesco auditorio.

Carlos Chávez, *El pensamiento musical*, Fondo de Cultura Económica: México, 1964. Segunda reimpresión: 1986.